

CAMILA MONTEIRO DE BARROS

INFORMAÇÃO MUSICAL:

Análise semiótica da experiência de não especialistas em música e as implicações teóricas na Organização do Conhecimento

Pesquisa de tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Ciência da Informação.

Orientadora: Prof.^a Dra. Lígia Maria Arruda Café

Coorientadora: Prof.^a Dra. Audrey Laplante

Florianópolis
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Barros, Camila Monteiro de

Informação musical : análise semiótica da experiência de não especialistas em música e as implicações teóricas na Organização do Conhecimento / Camila Monteiro de Barros ; orientadora, Lígia Maria Arruda Café ; coorientadora, Audrey Laplante. - Florianópolis, SC, 2017.
220 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação. Programa de Pós Graduação em Ciência da Informação.

Inclui referências

1. Ciência da Informação. 2. Informação musical. 3. Semiótica. 4. Organização do conhecimento. 5. Organização da informação. I. Café, Lígia Maria Arruda. II. Laplante, Audrey. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. IV. Título.

AGRADECIMENTOS

Lígia Café, querida amiga, quanta leveza na condução da orientação! Encontros nem sempre tão científicos que renderam assuntos sérios, profundos e boas risadas! Com você tenho aprendido tanto sobre tantas coisas... paciência, espiritualidade, carinho, simplicidade... que sorte a minha! *Merci beaucoup pour toutes les portes ouvertes ici et dans d'autres dimensions!*



♪ Família-ê, família-a, família ♪ Que acompanhou os bastidores de várias "viagens" aéreas e mentais... Paola, pais... Inaê, Dandara e Íris por sempre me lembrarem como é divertido brincar nas ondas do mar! Inspiração nunca é demais!

Marcelo meu amor, companheiro e amigo "estupendo" obrigada por topar todas! E olha que foram quatro anos agitados, hein... O que será que ainda vamos inventar para fazer juntos?

Professores, o que seria de mim sem a ajuda de vocês??

Carlos Almeida, é sério, todas as vezes que conversei contigo foram iluminadoras (eventos, skype, banca, disciplina, etc.). Sabe aqueles momentos em que a gente começa a patinar nos pensamentos (a Semiótica tem o poder de dar nós na nossa cabeça), que a resposta está ali na nossa frente, a ideia está acenando de algum lugar meio distante, mas não conseguimos ver porque tem uma neblina de pensamentos confusos na frente? Pois é, você soprou essa neblina para longe do meu pensamento diversas vezes... Obrigada por ter apontado caminhos fundamentais para essa pesquisa e por estar sempre generosamente disposto a compartilhar seu conhecimento.

Edna Silva, sempre presenteando com comentários e informações inteligentes que dão aquele "Plim! É isso!". Coisa que só quem é muito *expert* pode apontar com tanta naturalidade... Será que um dia vou aprender a fazer isso?

Professores da banca que aceitaram empenhar tempo e paciência na leitura dessa pesquisa: obrigada mesmo! Desculpe pelos devaneios ao longo do texto... Tem umas partes que agora, olhando melhor, eu escreveria diferente... Mas antes de vocês avaliarem eu só queria explicar que naquela parte... bom, é que tem umas partes do texto que eu acho que não me expressei bem... mas a literatura, sabe... o que eu quero explicar é que... tá, esquece, vou deixar vocês trabalharem em paz. Obrigada!

Audrey Laplante que me recebeu na UdeM e me deu orientações valiosíssimas para que as entrevistas fossem realizadas de forma a converterem-se em importante fonte de dados. Obrigada por ter ajudado a tornar possível minha ida ao Canadá. Sirop d'érable, Jean Leloup, rouleaux printemps, amigo express, dépanneur, Côte-des-Neiges, SAQ, Tiki Ming, vélo, original, ours noir, musique, Vent du Nord... Um sonho realizado. Foi maravilhoso!

Michelle Hudón, obrigada por me receber de braços abertos na sua disciplina da EBSI/UdeM. Aprendi e também me diverti muito. Mais uma experiência maravilhosa proporcionada pelas pessoas legais do Québec (sejam elas canadenses, sírias, francesas, venezuelanas, etc., eita gente simpática!).

Professores do Departamento de Ciência da Informação da UFSC, sem a sensibilidade de vocês a bolsa sanduíche não teria acontecido. Obrigada por aprovar meu afastamento em um momento nada convencional.

Agradeço também aos professores e colegas do PGCIN! "Tamo" junto!

Obrigada à CAPES pelo financiamento da bolsa sanduíche, período que enriqueceu minha experiência científica e pessoal e que, sem dúvida, modificou o rumo da pesquisa para melhor.

Nesse momento em que escrevo os agradecimentos me sinto realmente muito feliz! Que época legal foi o doutorado!

Obrigada mundo!

RESUMO

A Organização do Conhecimento (OC) é um processo de modelagem do conhecimento que se insere em um âmbito multidisciplinar de pesquisa, uma vez que busca estruturar e representar domínios específicos. O conhecimento, nesse sentido, está ligado ao campo das ideias, às atividades humanas de reconhecimento do mundo por meio da significação. Dessa forma, conhecer e mapear conceitos relacionados à música perpassa pela compreensão da amplitude do processo de significação suscitado por esse tipo de informação. Nesse sentido, o objetivo geral desta pesquisa foi analisar a informação musical, no campo da Organização do Conhecimento e da Informação, na perspectiva da Semiótica de Peirce. Os objetivos específicos foram: a) descrever os fundamentos teóricos da Semiótica de Peirce; b) relatar o processo de significação decorrente da música como signo; c) identificar, em não especialistas, a natureza dos elementos da semiose em decorrência da música como signo, com principal foco nos níveis de interpretantes; e d) evidenciar as implicações teóricas da significação da música na Organização do Conhecimento. O percurso metodológico foi realizado em três etapas. A primeira, teve por base a teoria Semiótica de Peirce, cuja discussão esteve estruturada principalmente em torno do conceito de interpretante peirceano em seus diferentes tipos e níveis. Na segunda etapa, desenvolvida no período do doutorado sanduíche na *Université de Montréal* (Canadá), foram realizadas entrevistas individuais com 17 participantes que utilizam a música para fins de recreação, com idade entre 18 e 29 anos, sem educação formal em música. O objetivo das entrevistas foi de extrair, a partir do relato de uma experiência intensa com a música, características dos elementos da semiose (signo, objeto, interpretante e indicações de hábito). Na terceira etapa da pesquisa, os princípios semióticos da significação da música foram cotejados com os princípios e objetivos da OC. Quatro contribuições teóricas para a OC da música foram apontadas: 1) significados emocionais do domínio da música não se pautam na convenção da linguagem; 2) a função do objeto na formação do interpretante emocional não é ajustar o significado à realidade; 3) conceitos presentes no domínio da música precisam ser analisados do ponto de vista da totalidade do processo semiótico, não é possível operar com elementos isolados; 4) os níveis de significado e o uso da informação musical são parâmetros daquilo que deve ser observado no mapeamento do domínio da música. Os resultados também nos levam a

concluir que a categoria de primeiridade é central na representação da música em função de sua natureza expressiva icônica, sendo evidente a formação do interpretante emocional no grupo de indivíduos não especialistas em música.

Palavras-chave: Informação musical. Semiótica. Organização do Conhecimento. Organização da Informação.

ABSTRACT

Knowledge Organization (KO) is a process of knowledge modeling which is part of an multidisciplinary research field, since it seeks to shape and represent specific domains. Knowledge, in this sense, is a concept associated to ideas and human activities of understanding the world through signification. Hence, being able to know and map music-related concepts depends on comprehending the extension of the signification process elicited by this kind of information. The main goal of this research was to analyze the music information within Knowledge and Information Organization field based upon Peirce's semiotics perspective. The specific goals were: (a) to describe the theoretical bases of Peirce's semiotics; (b) to report the signification process that arises due to music as a sign; (c) to identify the nature of semiosis elements caused by the music-as-a-sign in a group of non-expert individuals, focusing on interpretant levels; (d) to unfold the theoretical implications of music signification in Knowledge Organization. The methodology was developed in three stages. The first one was grounded in Peirce's semiotics theory, and its discussion concerned especially the Peircean concept of interpretant, its different types and levels. The second stage of this research involved data collection and took place in the *Université de Montréal*, in Canada, thanks to a Sandwich PhD scholarship. Individual interviews were recorded with 17 subjects aged between 18 and 29, who make use of music for recreational purposes, with no formal instruction in music. The aim of these interviews was to gather attributes of semiosis elements (sign, object, interpretant and habit indications) from reports about intense experiences with music. In the final stage of the investigation semiotic principles of music signification were tied to principles and goals within KO. There are four theoretical contributions for KO of music information: (1) emotional meanings from the music domain do not depend on language convention; (2) the role of the object in constructing the emotional interpretant is not about adjusting meaning to reality; (3) concepts of the music domain must be analyzed from a point of view that assumes the totality of the semiotic

process, it is not possible to operate with separate elements; (4) levels of meaning and use of music information point towards what should be observed while mapping the music domain. The results suggest the firstness category is central to music representation due to its iconic expressive nature, since it is noticeable that the emotional interpretant is depicted by non-expert subjects.

Keywords: Music information. Semiotics. Knowledge Organization. Information Organization.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Classificação peirceana das ciências	30
Figura 2- Ramos da Lógica ou Semiótica	41
Figura 3- Subdivisão dos interpretantes	48
Figura 4- Tricotomias do signo	50
Figura 5- As dez classes de signos	55
Figura 6- Organização Semiótica do Conhecimento.....	74
Figura 7- Modelo semiótico de indexação	79
Figura 8- Página inicial do site Musicoverly.....	106
Figura 9- Exemplo de criação de lista de músicas com base na classificação por gênero e emoção	107
Figura 10- Classes do site Superplayer relacionadas à categoria "momentos"	108
Figura 11- Página inicial do perfil do usuário no site Last.fm	109
Figura 12- Possíveis relações entre emoções experienciadas.....	114
Figura 13- Listas de adjetivos propostas para medição de emoções induzidas pela música.....	115
Figura 14- Círculo de adjetivos de Hevner	116
Figura 15- Sistema descritivo abreviado da SEM.....	120
Figura 16- Interpretantes determinados pela percepção musical	144
Figura 17- Relação entre os níveis de interpretante e o ideal pragmático	157
Figura 18- Imagem da tela do software QDA Miner	169
Figura 19- Esquema final de categorias e subcategorias após a realização das análises dedutiva e indutiva	173
Figura 20- Gênero dos participantes	178
Figura 21- Conhecimento musical dos participantes.....	178
Figura 22- País de origem dos participantes	179
Figura 23- Situação escolar e profissional do respondente	181
Figura 24- Contexto da experiência	181
Figura 25- Descrição do signo	183
Figura 26- Categorias de objetos.....	186
Figura 27- Interpretantes do signo musical	189
Figura 28- Aspectos do hábito relacionados à informação musical ...	193

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
1.1 DELIMITAÇÃO DO PROBLEMA.....	18
1.2 OBJETIVOS	23
1.2.1 Objetivo geral	23
1.2.2 Objetivos específicos	23
1.3 JUSTIFICATIVA.....	23
2 INTRODUÇÃO À FILOSOFIA E SEMIÓTICA DE PEIRCE ...	27
2.1 FENOMENOLOGIA E A DIVISÃO DAS CIÊNCIAS	29
2.2 A SEMIÓTICA PEIRCEANA.....	38
3 SEMIÓTICA E INFORMAÇÃO MUSICAL NA ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO E DA INFORMAÇÃO	65
3.1 O ESPAÇO DA SEMIÓTICA DE PEIRCE NA ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO E DA INFORMAÇÃO	71
3.2 INFORMAÇÃO MUSICAL NA ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO E DA INFORMAÇÃO	83
3.2.1 Abordagens teóricas	84
3.2.2 Estudos envolvendo usuários e aplicações	96
3.3 SOBRE OS SIGNIFICADOS DA MÚSICA	122
3.3.1 O objeto do signo musical	134
3.3.2 O interpretante do signo musical	142
4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	161
4.1 PRIMEIRA PARTE: DESENVOLVIMENTO DO PROBLEMA TEÓRICO	161
4.2 SEGUNDA PARTE: A DIMENSÃO DA SEMIÓTICA APLICADA.....	162

4.2.1 Estratégia de definição da amostra dos participantes	163
4.2.2 Critérios de definição da amostra	164
4.2.3 Recrutamento dos participantes	166
4.2.4 Método de coleta de dados	166
4.2.5 Preparação dos dados para análise	168
4.2.6 Análise dos dados	170
4.3 TERCEIRA PARTE: PROBLEMA TEÓRICO REVISITADO APOIADO PELA ANÁLISE DAS ENTREVISTAS	175
5 RESULTADOS	177
5.1 EXPOSIÇÃO DESCRITIVA DOS DADOS COLETADOS NAS ENTREVISTAS	177
5.1.1 Dados demográficos e perfil musical dos respondentes	178
5.1.2 Contextos da experiência	181
5.1.3 Como os participantes descrevem o signo	182
5.1.4 Os objetos representados	185
5.1.5 Os interpretantes atualizados	189
5.1.6 Considerações sobre hábito	192
5.2 ANÁLISE ESPECÍFICA DE QUATRO SEMIOSES	198
5.2.1 Sobre o <i>Case1</i>	198
5.2.2 Sobre o <i>Case2</i>	199
5.2.3 Sobre o <i>Case3</i>	201
5.2.4 Sobre o <i>Case6</i>	202
6 OC DA MÚSICA: IMPLICAÇÕES TEÓRICAS	205
6.1 PRIMEIRA CONTRIBUIÇÃO: SIGNIFICADOS EMOCIONAIS DO DOMÍNIO DA MÚSICA NÃO SE PAUTAM NA CONVENÇÃO DA LINGUAGEM	205

6.2 SEGUNDA CONTRIBUIÇÃO: A FUNÇÃO DO OBJETO NA FORMAÇÃO DO INTERPRETANTE EMOCIONAL NÃO É AJUSTAR O SIGNIFICADO À REALIDADE	207
6.3 TERCEIRA CONTRIBUIÇÃO: CONCEITOS PRESENTES NO DOMÍNIO DA MÚSICA PRECISAM SER ANALISADOS DO PONTO DE VISTA DA TOTALIDADE DO PROCESSO SEMIÓTICO – NÃO É POSSÍVEL OPERAR COM ELEMENTOS ISOLADOS...	209
6.4 QUARTA CONTRIBUIÇÃO: OS NÍVEIS DE SIGNIFICADO E O USO DA INFORMAÇÃO MUSICAL SÃO PARÂMETROS DAQUILO QUE DEVE SER OBSERVADO NO MAPEAMENTO DO DOMÍNIO DA MÚSICA	211
7 CONCLUSÃO E ESTUDOS FUTUROS.....	215
REFERÊNCIAS	219
APÊNDICE A – <i>Flyer</i> de convite para participação	245
APÊNDICE B - Guia de entrevista	247
APÊNDICE C – Formulário de consentimento esclarecido.....	251
APÊNDICE D - Certificado de Aprovação do Comitê de tica da <i>Université de Montréal</i>	255
APÊNDICE E - Certificado de Aprovação do Comitê de Ética da <i>McGill University</i>	257
APÊNDICE F - Transcrição da entrevista do <i>Case1</i>	259
APÊNDICE G - Transcrição da entrevista do <i>Case2</i>	266
APÊNDICE H - Transcrição da entrevista do <i>Case3</i>	273
APÊNDICE I - Transcrição da entrevista do <i>Case6</i>	280

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, consideramos que a informação é um elemento manifestado socialmente e dependente do contexto social. Em outras palavras, a informação não é algo exterior às pessoas ou que se encontre apenas dentro de suas mentes, é um processo construtivo que engloba relações entre diversos elementos possibilitadas pela percepção sensível. E, “se a primeira fonte do nosso conhecimento é a sensibilidade, a segunda é o entendimento, poder de julgar, poder de conhecer não sensível.” (JAPIASSU; MARCONDES, 2006, p. 86). O não sensível refere-se à reflexão, ao pensamento, à experiência levada à razão. É aí que surge o espaço da Ciência da Informação (CI): uma ciência que se debruça no processo de investigar e compreender a informação e os aspectos que habitam seu entorno.

Podemos perceber que essa abordagem favorece um contorno sociológico à CI. De fato, é nesse espaço que a temática aqui proposta se apresenta como um problema de pesquisa pertinente a essa área: a conformação social da música¹ como elemento compartilhado sobre o qual diversos aspectos podem figurar facilitadores ou barreiras ao seu acesso e socialização. Isso confere um “olhar informacional” sobre a música, já que a CI atua no campo do fluxo informacional, que engloba as relações entre os discursos de vários grupos sociais (CAPURRO, 2003). Do ponto de vista da CI, a música é um elemento que carrega possibilidades significativas e, portanto, potencial informativo, tornando-se “informação musical”, uma vez que é entendida como recurso informacional passível de ser inserido em um sistema de recuperação da informação para atender às necessidades de diferentes tipos de usuários. Tal ponto de vista já está consolidado como âmbito de pesquisa, haja vista a realização anual da conferência da *International Society for Music Information Retrieval* (ISMIR), principal evento da área de *Music Information Retrieval* (MIR).

A discussão ora exposta permite que ampliemos nosso olhar em direção à informação musical, entendendo-a como dotada de estrutura, relações internas e relações externas, ou seja, extramusicais. Essas possibilidades estão sujeitas a serem desvendadas como elementos que representam, do ponto de vista da Organização do Conhecimento (OC) e da Informação (OI), o universo conceitual da música. Esses aspectos

¹ No andamento do texto, “Música” com inicial maiúscula refere-se à área científica e “música” com inicial minúscula refere-se ao elemento sonoro, sendo, portanto, um conceito mais amplo que a área científica.

têm relação com as necessidades de informação dos usuários e provocam, portanto, certas consequências relacionadas às práticas de OC e OI.

A Organização do Conhecimento se insere em um âmbito multidisciplinar de pesquisa, uma vez que busca estruturar e representar domínios específicos do conhecimento. Bräscher e Café (2010) esclarecem a diferença conceitual existente entre organização do conhecimento e representação do conhecimento (RC). Para as autoras, a OC é um “processo de modelagem do conhecimento que visa a construção de representações do conhecimento” (BRÄSCHER; CAFÉ, 2010, p. 95), que se concretizam como Sistemas de Organização do Conhecimento (SOC). O conhecimento, nesse sentido, está ligado ao campo das ideias, às atividades humanas de reconhecimento do mundo por meio da significação. A RC pretende, por meio de relações conceituais, representar essa dimensão cognitiva para fins de aplicação na OI. Assim, essas representações têm a função de fornecer parâmetros para a classificação e para a indexação da informação.

Conhecer e mapear termos e conceitos relacionados com a música perpassa pela compreensão da amplitude do processo de significação que tal tipo de informação pode suscitar. A principal motivação desta pesquisa é a forma peculiar com que a música pode desencadear significados – especialmente em indivíduos não especialistas em música – e a necessidade de se explorar as consequências disso para a Organização do Conhecimento. A natureza expressiva e não necessariamente referencial da música enaltece a hipótese de que entender o que ela pode significar é premissa para a construção de uma base teórica capaz de sustentar outras discussões no campo da OC e da OI envolvendo a informação musical.

Entendemos, com Bräscher e Café (2010), que a OC é um processo que lida com o conhecimento e, por isso, não é uma atividade única e isolada, uma vez que “processo” implica sucessão de várias atividades visando um determinado fim. Na OC, essas atividades envolvem o exercício de análise, compreensão, definição e estabelecimento de relações entre significados para que se possa, ao fim, conhecer e representar um domínio de conhecimento. Por sua vez, tais relações podem ser representadas em diferentes formatos como um mapa conceitual, uma rede complexa, facetas, estrutura hierárquica, por meio de codificação, etc. O que nos cabe focalizar é que a OC abrange tal complexidade que as teorias que sustentam esse processo se tornam referências centrais para clarificar de que forma a representação do domínio de conhecimento é construída. Isto é, existem diferentes

maneiras de investigar um domínio, de expor a compreensão que se tem como resultado dessa investigação, de definir e fixar significados. A fixação de significados implica na contextualização e, portanto, na redução da extensão semântica dos termos, ou seja, o termo é relacionado a um ou mais significados dependendo do contexto em que é empregado.

Nesse sentido, a representação de um domínio de conhecimento tem início em um processo classificatório que pode ocorrer de forma mais ou menos rígida, sendo que essa rigidez envolve, principalmente, os parâmetros utilizados na classificação. Mai (2011) aponta que conhecer apenas as regras e fundamentos classificatórios não é suficiente para compreender a totalidade da funcionalidade da classificação. Por isso, o propósito e o contexto de aplicação da classificação também devem ser considerados para que se possa fazer qualquer julgamento quanto a sua validade.

Como exemplo dessas diferentes visões na realização da OC, podemos citar a análise de domínio, proposta por Hjørland e Albrechtsen (1995), fundamentada, principalmente, na perspectiva sociológica do conhecimento, que tem como base as divisões sociais do trabalho. Também cabe citar Thellefsen (2002), que propõe a organização semiótica do conhecimento, com uma abordagem epistemológica. Há ainda as teorias provindas da Terminologia e da Linguística e os princípios daí derivados, como o princípio da garantia literária. A adoção de um ou outro princípio teórico provê um olhar diferente para o conjunto de saberes, seres e fenômenos que se pretende classificar.

Dependendo da relação do indivíduo com a música e do uso que dela faz, a música comportará um ou vários significados particulares. Ou seja, a música provocará um efeito de significação diferente na mente de cada indivíduo e sua relação com o objeto a que se refere também se estabelecerá de forma distinta. Aqui, o olhar fenomenológico traz esclarecimentos mais frutíferos, na medida em que a Fenomenologia busca fazer a análise de toda e qualquer experiência (CP 1.280²). No que concerne ao significado dessas experiências, adentramos na teoria da Semiótica, que sustentamos como fundamento para a construção de uma base teórica sobre informação musical para a área de Organização do Conhecimento e da Informação.

² Estudiosos e comentadores da obra de Peirce usualmente utilizam a sigla CP seguida do número do volume e do parágrafo para fazer referência à obra *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*.

Para Peirce, o processo da semiose ocorre com base em três correlatos: o signo, que, nesse caso, é a própria música; o objeto, aquilo a que o signo se refere e representa; e o interpretante³, que é o significado criado na mente que interpreta o signo. Com foco no interpretante, a Semiótica peirceana permite que se extrapole o estudo do sentido no signo ou sistema de signos propriamente dito e se atinja as dimensões de interpretação do sistema de signos por agentes exteriores a ele. Dessa forma, permite que se amplie consideravelmente o entendimento do significado da música enquanto um tipo de signo, e, mais especificamente, que o estudo dos interpretantes desse signo forneça categorias de significado que podem subsidiar, na área de OC, a compreensão da representação da informação musical.

1.1 DELIMITAÇÃO DO PROBLEMA

A Semiótica de Peirce nos permite perceber que os níveis perceptivos imediatos dos efeitos das mensagens fundamentam os níveis lógicos. Em outras palavras, emoções e experiências particulares fundamentam a convenção compartilhada de termos e conceitos. Para Peirce, os três níveis de ocorrência do significado – chamado de interpretante – são: emocional, energético (experiências particulares) e lógico (convenção). No caso da música, utilizada com fins de recreação do ponto de vista do ouvinte, os níveis emocionais e as experiências particulares desempenham um papel mais evidente, revelando conceitos com significados de naturezas distintas daqueles de nível genuinamente lógico. Um exemplo é a diferença entre os conceitos “música romântica” e “sonata”. Este último é uma forma musical identificada a partir de parâmetros estruturais definidos, ocorrendo no nível lógico, enquanto o primeiro é fruto de uma significação sugestiva, relacionada a outros tipos de experiências e cuja constituição não pode ser explicada por meio de argumentos, mas somente pela totalidade do próprio processo de semiose. Diversas podem ser as formas de ocorrência do interpretante; no entanto, os conceitos são o foco desta pesquisa, já que é por meio deles que se constituem os processos de organização do conhecimento e da informação. Assim, surgem as questões de pesquisa destacadas abaixo.

³ No andamento do texto, utilizaremos o termo "interpretante" para designar o conceito peirceano, "intérprete" para referir-nos àquele que interpreta o signo e "performer" para designar o indivíduo que realiza a performance musical.

- Como ocorre o processo de significação da música em cada nível do interpretante (emocional, energético e lógico)? Nesse percurso, quais são as diferenças elementares entre os conceitos decorrentes de cada nível de significação da música?
- Se admitirmos que existem conceitos construídos de maneira fenomenologicamente distinta – dada a particularidade do processo de semiose –, então, as relações entre signo, objetos e interpretantes também ocorrem de forma distinta. Quais as consequências dessa afirmação na OC da informação musical e na OC em geral?

Com relação à área de OC, observamos uma possível desatenção nas abordagens teóricas a respeito da malha significativa que constitui as distintas naturezas que podem formar um conceito e que têm implicação direta na forma como cada conceito se relaciona com o objeto que representa. Tratando-se da música, que se manifesta sob um peculiar sistema sógnico, a análise do domínio desse tipo de informação ultrapassa sua esfera objetiva – que se caracteriza nos símbolos gráficos (como aqueles utilizados na partitura) – e sua esfera estrutural – que se caracteriza na análise dos elementos (como compasso, harmonia etc.) e regras que governam suas relações. Ao ultrapassar as esferas objetiva e estrutural, adentra-se na esfera que compreende a relação da música com o ouvinte, admitindo-se, todavia, que as esferas objetiva e estrutural compõem o conjunto único que permite a geração do significado. Dentre os possíveis significados que a música pode suscitar – como, por exemplo, o reconhecimento de sua origem histórica e de sua estrutura elementar –, a emoção, constituída de sentimentos e sensações (SAVAN, 1981), aparece como uma dimensão relevante, cujos percursos de significação que a originam não são claros à OC e OI. Apesar do nosso interesse em desvendar os três níveis de interpretante da música, o nível emocional nos parece o menos discutido pela CI, a despeito das diversas incursões sobre o tema nos campos da Musicologia e Psicologia da Música. Assim, propomos a abordagem Semiótica de Peirce, que entende o significado como um processo em crescimento, considerando os vários tipos de signos e não apenas aqueles derivados por convenções (como os conceitos lógicos).

Blacking (2007) expõe que a natureza da música pode ser entendida a partir de diferentes fontes: primeiro, pela configuração

musical existente no mundo (incluindo gêneros e sistemas musicais); segundo, por meio das gravações históricas e outros registros de performance, inclusive os descritivos; em terceiro lugar, “nas diferentes percepções que as pessoas têm da música e da experiência musical, por exemplo, nas diferentes maneiras pelas quais as pessoas produzem sentido dos símbolos musicais” (BLACKING, 2007, p. 202). No contexto do uso da música para fins de recreação, a produção de significado recai sobre a perspectiva do ouvinte não especialista em música. Assim, entendendo o ouvinte como possível usuário da música (na perspectiva da CI), nosso foco se distancia das questões técnicas de composição, performance, crítica musical, não cabendo delimitações sobre o estudo de gêneros musicais específicos. A própria Semiótica de Peirce nos leva sempre a uma generalização, pois sua teoria é aplicável a qualquer contexto e independe de que mente interpreta o signo. Portanto, nesta pesquisa, o contexto do uso da música é o da experiência estética.

A ideia de experiência estética está intimamente ligada à concepção de arte que, para Dewey (2010), relaciona ao objeto artístico o não utilitário, ou seja, transcende a busca por uma finalidade da forma e abre espaço para a experiência contemplativa: “quando essa forma é liberta da limitação a um fim especializado e serve também aos propósitos de uma experiência imediata e vital, ela é estética, e não meramente útil” (DEWEY, 2010, p. 231). Nesse sentido, a experiência estética está relacionada a uma experiência única, subjetiva e individual. É a sensação da arte e não a nomeação da forma. Assim, a subjetividade não se constitui como puro relativismo, mas existe objetivamente enquanto constitutiva da arte. Mesmo os significados mais subjetivos, como os emocionais, “são informativos sobre um modo de entendimento... mas não têm o poder de criar uma significação que não seja dada por meio do jogo da diferença estabelecida fora da mente particular do ouvinte” (CUMMING, 2000, p. 69). Isso quer dizer que a interpretação do signo não ocorre na particularidade isolada da mente e que a cultura contextualiza essa interpretação.

Conforme Abrahamsen (2003) enfatiza, a Música como área científica possui seus próprios paradigmas epistemológicos, ilustrados pela variedade de estudos analítico-estruturais voltados à música clássica ocidental (em maior número que os estudos sociológicos) e de estudos sociológicos voltados à música popular em geral (em número mais expressivo do que os analítico-estruturais). A própria diferenciação entre música clássica e popular, segundo o autor, expõe a visão de mundo que foi construída ao longo da história da música ocidental,

tratando com evidente especificidade a música clássica e de forma demasiado generalizada a música popular (que inclui, sob esse rótulo, uma infinidade de gêneros musicais). O paradigma moderno da musicologia traz como ideia nuclear a base histórico-cultural, que se apresenta como elemento indissociável do compositor (CAESAR, 2010) e, portanto, da música. Ou seja, não é possível pensar em um único conjunto de regras que governem a composição musical, pois cada regra está relacionada a um contexto. Nessa perspectiva, a música clássica representa não o conjunto de regras a ser seguido, mas o espelhamento de uma cultura específica.

Dessa forma, utilizar somente a linguagem especializada para representar o domínio da música incorre em transpor os paradigmas específicos da área da Música para a CI (ABRAHAMSEN, 2003), influenciando a forma como a CI “vê” a música. Aliada a isso, a linguagem técnica se sobressai na representação do domínio da música sob pena de impossibilitar a representação de outras relações que têm início não na técnica de composição, mas na experiência musical, ligada à experiência estética.

Essa perspectiva não implica a desvalorização da literatura científica como fonte de validação de termos e conceitos, pois a centralidade do tipo de linguagem usada como ferramenta de representação do domínio da Música estará relacionada, primordialmente, ao tipo de usuário em foco. Entretanto, cabe inserir a seguinte afirmação de Blacking (2007, p. 206):

O uso, ou não, dos termos técnicos na descrição musical é tão arbitrário quanto o fato de que a maioria das pessoas fala de diarreia e bronquite, mas somente os médicos e as enfermeiras falam de dispepsia, embora isto seja uma experiência humana igualmente comum.

A linguagem especializada não é a única forma de se referir à música, e, por conseguinte, não é a única forma de seus usuários a buscarem. Podemos questionar, então, quais seriam os conceitos a serem buscados nessa linguagem não especializada? Supomos que são justamente aqueles conceitos sugeridos pela experiência estética musical cujo estudo dos níveis de interpretante é o fundamento para tal empreitada. Novamente com Blacking (2007, p. 204), expomos um desafio:

O problema é descobrir como as pessoas integram e utilizam diferentes tipos de experiência, especialmente a experiência musical, e como elas relacionam música à não-música e um tipo de música a outro.

Apoiamo-nos, primeiramente, na concepção de *falibilismo* postulada por Peirce (1975), que prevê que nenhum conhecimento é estável e terminado, ou seja, o conhecimento que temos da realidade é sempre aproximativo e é atualizado e corrigido (no sentido de ser ajustado) conforme se dão nossas experiências. Isso é o que Mai (2011) chama de “distância semiótica” da realidade. Assim, a utilização da linguagem verbal para traduzir as concepções que têm origem na experiência com o som é, necessariamente, revista e modificada de acordo com as novas significações imputadas à música no contexto social, sempre de forma meramente aproximativa.

As formas de organização social possibilitadas pela web exaltam a participação das pessoas na descrição e classificação compartilhada e mais descentralizada, comparada com a forte influência mercadológica na mediação da informação no século XX (SANTINI, 2013). Surge assim, nos espaços colaborativos, uma classificação de conteúdo construída com base na cooperação individual e coletiva, resultando em diferentes arranjos na organização da informação musical. Ocorrem aí, de forma explícita, valores de classificação da música ligados à emoção, à apreciação (como “positiva”, “obscura”), ao uso (como “para estudar”, “agitada”) e a outros fatores cuja intrincada percepção de significado permanece obscura à CI.

Dessa forma, ao pensarmos em OC e OI tendo a música como objeto de análise, devemos considerar emoções, rituais, eventos, silogismos e outras dimensões que podem compor o âmbito de significação da música. É evidente que nem todos esses aspectos serão de interesse da CI, no que tange aos processos da OC e OI. Por outro lado, é necessário ponderar que muitos aspectos da música – que não são tradicionalmente utilizados nos processos de organização da informação – são utilizados em sites web em indexação colaborativa (*folksonomia*), redes de compartilhamento, sites de descoberta, compartilhamento e recomendação de músicas⁴. Assim, estabelecemos

⁴ Alguns exemplos desses tipos de site são: <<http://www.superplayer.fm/>>, <<http://www.lastfm.com/>>, <<http://som13.com.br/>>, <<http://www.epinions.com/Music>>, <<http://www.allmusic.com/>>.

uma reflexão sobre um fenômeno pertinente à CI, no intuito de delinear diretrizes teóricas para a OC e OI no que concerne à particularidade de cada tipo de conceito relacionado à informação musical.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo geral

Analisar a informação musical no campo da Organização do Conhecimento e da Informação na perspectiva da Semiótica de Peirce.

1.2.2 Objetivos específicos

- a) Relatar o processo de significação decorrente da música como signo;
- b) Identificar, em não especialistas, a natureza dos elementos da semiose em decorrência da música como signo, com principal foco nos níveis de interpretantes;
- c) Evidenciar as implicações teóricas da significação da música na Organização do Conhecimento e da Informação.

1.3 JUSTIFICATIVA

Dos aportes teóricos que a Ciência da Informação se apropria para a discussão dos aspectos relativos à OC e OI, ganham destaque aqueles relacionados à Linguística e à Terminologia (GUIMARÃES, 2008; SMIRAGLIA, 2014). Diferentes formas de mapeamento de conceitos para fins de OC são apontadas por autores da área – Dahlberg (1978) defende a descrição de atributos do conceito, Hjørland (1995, 2002, 2011) considera atividades e atores de comunidades discursivas, Barité (2007) e Svenonius (2000) abordam a garantia literária, Thellefsen (2002) propõe a investigação semiótica e epistemológica –, no entanto, percebemos que as teorias atualmente empregadas não se debruçam na investigação das distintas naturezas dos conceitos, que implicam em tratamentos distintos para fins de OC no que concerne à sua definição, estabelecimento de relações, uso na indexação e classificação. Essa situação tem impacto principalmente sobre aqueles

conceitos que têm sua gênese na emoção experimentada por um indivíduo, isto é, quando as emoções são determinantes na significação de certo tipo de informação, como é o caso da informação musical.

No campo da Música, tanto o estruturalismo quanto a semiótica de vertente linguística (semiologia) foram e continuam sendo utilizados para fins de análise musical, corrente teórica baseada principalmente nos escritos de Jean-Jacques Nattiez (MARTINEZ, 1993; FERRAZ, 1997; DOUGHERTY, 1994). Mas, segundo Martinez (1993), essas abordagens não constituem aportes adequados para os problemas da significação musical já que, apesar de admitirem a relação do significado da música com objetos externos a ela, essas teorias se concentram em engendrar percursos analíticos a respeito das correspondências das estruturas da música com outras estruturas ou com os significados por elas motivados. Esse tipo de análise evidencia a relação entre acordes, a repetição e transformação de motivos musicais, os movimentos ascendentes e descendentes, momentos de tensão e resolução e ainda aspectos como a forma de interpretar a partitura para fins de performance, entre outros. Nattiez (2005) aponta, inclusive, que um dos “desconfortos” da Musicologia moderna é que seu objeto de estudo é uma arte e, por isso, o julgamento de valor (belo musical, êxito estético, autenticidade) não pode ser dele dissociado. O autor admite que os estudos em Musicologia podem delimitar seus fundamentos epistemológicos, mas não os fundamentos do julgamento de valor do musicólogo.

Cabe aqui frisar que a linguagem musical não é referencial, mas predominantemente expressiva (SVENONIUS, 1994), ou seja, os elementos da música podem até sugerir, suscitar certas relações referenciais (a elementos extramusicais ou não) por conta dessa força expressiva. No entanto, tais relações nem sempre estarão em convergência com a intenção inicial do compositor, pois a força expressiva da linguagem é fruto da natureza subjetiva da interpretação do ouvinte. Dessa forma, o problema da significação se torna ainda mais central, dado o vasto campo de possibilidades interpretativas que a expressão musical pode comportar.

O estudo da música como uma linguagem estruturada, cujos elementos são dispostos e relacionados segundo certas regras – abordagem privilegiada pelo enfoque semiológico (FERRAZ, 1997) –, pode ser relevante para fins de análise musical de cunho mais técnico, em que o sistema musical é analisado nas relações entre seus elementos. No entanto, no que se refere aos interesses da Ciência da Informação, é necessário ampliar esse enfoque para outras dimensões da música que se

estabelecem no contato dessa com seu receptor, como a percepção social da música (SELFRIDGE- FIELD, 2006; LAPLANTE, DOWNIE, 2006; LAPLANTE, 2010, 2011), a recomendação de uso (HU, DOWNIE, EHMAN, 2006), a dimensão emocional (HU, DOWNIE, 2007) e outras possibilidades interpretativas. Nesse sentido, Dougherty (1994) ressalta que é necessária uma teoria capaz de possibilitar a análise da expressão musical e que dê, ainda, especial atenção ao interpretante (no sentido peirceano) na cadeia de significação. Assim, nos parece que não são as teorias utilizadas na OC que são insuficientes, mas que a música é um objeto que ultrapassa essas teorias na medida em que suscita significados peculiares. A Semiótica, ciência que estuda os significados, e o Pragmatismo, que se constitui em um método de definição e validação de conceitos, parecem constituir fundamentos profícuos para a análise da informação musical no campo da OC.

Ferraz (1997) destaca a questão do interpretante quando aponta que um objeto sonoro é, antes de tudo, vibração de ar. E, mesmo quando em contato com outro corpo, continua sendo uma vibração de ar. Dessa forma, o autor traz a discussão da música para o campo semiótico uma vez que a vibração de ar só se torna objeto sonoro (qualquer som) e objeto musical (música) quando assim um intérprete o significar. Tal significação ocorrerá somente pela ação de um signo.

Martinez (1993), Dougherty (1994) e Ferraz (1997) defendem que a Semiótica oferece muitas vantagens com relação às teorias linguísticas para estudo da música, pois essa se apresenta como uma teoria dos significados, em que o estudo do interpretante torna-se de central importância. Para Dougherty (1994, p. 171, tradução nossa⁵) Charles S. Peirce foi capaz de tecer “uma rede de malha fina que não só captura a escorregadia estrutura dos eventos capazes de produzir significados, mas também captura a estrutura ainda mais escorregadia do próprio significado”.

O estudo da significação musical se torna relevante para a CI uma vez que é a partir das possibilidades interpretativas que determinada informação oferece a um grupo de usuários que serão tomadas as decisões de quais elementos são pertinentes para a representação da informação. Tratando-se de aspectos imediatos como os emocionais, não é possível desempenhar qualquer modelo de análise que forneça controle absoluto na expressão desses aspectos. No entanto,

⁵“[...] *finely meshed net that not only catches the slippery structure of events capable of producing meaning but also snares the even more slippery structure of meaning itself*” (DOUGHERTY, 1994, p. 171).

a Semiótica de Peirce “é essencial para o domínio da Organização do Conhecimento, pois a teoria semiótica define parâmetros de percepção dos ‘conceitos’” (FRIEDMAN, SMIRAGLIA, 2013, p. 45, tradução nossa⁶) e torna possível a compreensão da forma como essa percepção é construída tornando os conceitos revelados. Assim, podemos vislumbrar a categorização de significados com características particulares, haja vista o próprio conceito de interpretante que tem seus distintos tipos e níveis.

⁶ “*is essential to the domain of knowledge organization, because semiotic theories define the parameters of perception of ‘concepts’*” (FRIEDMAN, SMIRAGLIA, 2013, p. 45).

2 INTRODUÇÃO À FILOSOFIA E SEMIÓTICA DE PEIRCE

A Semiótica de Peirce pode ser estudada relativamente independente das demais teorias semióticas não peirceanas do século XX, cujo paradigma estruturalista de origem saussureana é predominante (NÖTH, 1995). Cabe ressaltar, porém, que a Semiótica é apenas uma parte do pensamento de Peirce que se estende em uma reflexão filosófica bastante extensa.

Charles Sanders Peirce nasceu em Cambridge, Massachusetts, nos Estados Unidos, a 10 de setembro de 1839, e faleceu em Milford, na Pensilvânia, onde viveu em relativo isolamento desde 1887 até sua morte, em 19 de abril de 1914. Peirce esteve, desde seu nascimento, em um ambiente de estudos científicos, principalmente por influência de seu pai, Benjamin Peirce, conhecido matemático, físico e astrônomo. Formou-se em 1859 em Física e Matemática na Universidade de Harvard e, quatro anos depois, formou-se em Química e já trabalhava no observatório astronômico de Harvard (PEIRCE, 1983).

O pensamento filosófico de Peirce foi desenvolvido com base em pesquisas originais em Física, Química, Literatura, História e Astronomia. Sua trajetória, entretanto, desenvolveu-se mais intensamente nas áreas da Lógica e Filosofia, tendo a primeira como principal fio condutor de seus estudos.

Quando indicado em 1867, para ingressar na Academia Americana de Ciências e Artes, apresentou somente cinco estudos, todos em lógica. Foi indicado para a Academia Nacional de Ciências durante cinco anos consecutivos, em todos apresentou somente trabalhos em lógica. Finalmente quando aceito como membro em 1877 agradeceu a implícita aceitação da lógica como ciência, pois em sua época a mesma não possuía tal reconhecimento. (PIRES, 1999).

Para Pires (1999), Immanuel Kant (1724-1804) foi um dos filósofos que mais influenciou o pensamento de Peirce, tanto para embasamento de alguns conceitos quanto para a crítica à sua obra de forma “séria e obstinada”. Na literatura, é recorrente a referência ao empreendimento de Peirce em um estudo muito aprofundado da obra de Kant “Crítica da Razão Pura”, já por volta dos 16 anos de idade, chegando a tê-la decorado (PEIRCE, 1983; SANTAELLA, 2010;

PIRES, 1999). Peirce também apresenta, na sua Fenomenologia, uma crítica às categorias fenomenológicas aristotélicas, hegelianas e às categorias kantianas.

Kant, numa posição entre o empirismo e o racionalismo, concilia o desenvolvimento do conhecimento no âmbito da razão, entendendo que o conhecimento é construído também, e primordialmente, com base na experiência. Kant (1999, p. 53) afirma:

Que todo o nosso conhecimento começa com a experiência, não há dúvida alguma, pois, do contrário, por meio de que a faculdade de conhecimento deveria ser despertada para o exercício senão através de objetos que tocam nossos sentidos e em parte produzem por si próprios representações, e em parte põem em movimento a atividade do nosso entendimento [...].

Peirce, na mesma direção, desenvolve seu Pragmatismo a um meio caminho, por assim dizer, entre o idealismo e o realismo (LISZKA, 1990). O Pragmatismo peirceano será abordado de forma específica mais adiante, entretanto, pode-se adiantar que, para Peirce, a experiência desencadeia e influencia a forma dos processos significativos, entretanto, é inegável a relevância dada pelo filósofo aos processos que ocorrem no âmbito do pensamento para atualização e aprimoramento dos significados. Dessa forma, existe de fato uma realidade última, que independe da nossa vontade (uma tendência ao realismo), porém, o entendimento dessa realidade é sempre aproximativo na medida em que tal entendimento perpassa pelos processos semióticos que envolvem toda e qualquer relação do ser com o mundo (SILVEIRA, 2007). Considerando não uma dicotomia, mas um *continuum* entre mente e matéria, esse entendimento da realidade é, então, novamente confrontado com a experiência, reforçando ou formando novos significados. Em Kant (1999), verificamos essa noção de que a razão desenvolve juízos em direção à verdade na medida em que é confrontada com a experiência e ainda que “a ocupação da razão consiste, em grande e talvez na maior parte, em desmembramentos dos conceitos que já temos de objetos” (KANT, 1999, p. 57). Nesse sentido, o pensamento e, internamente, a ciência, para Peirce, “são atividades essencialmente sociais, [...] falíveis e, por isso, constante e

progressivamente aperfeiçoáveis ao longo do tempo e da história”. (SILVEIRA, 2007, p. 28).

Nesta seção, pretendemos fazer uma apresentação da teoria de Peirce em três partes. Primeiro, trazemos uma breve explanação do seu construto filosófico e, mais especificamente, da ciência da Fenomenologia. Ao incorrer em um tipo de resumo de uma filosofia que se engrandece pelo detalhamento minucioso de seus conceitos, incorremos também na inevitável perda de certo espaço de reflexão. Assim, advertimos ao leitor que o texto aqui apresentado funcionaria como um indicador dos conceitos centrais da filosofia que tenta explicar. A segunda parte desta seção se dedica a percorrer os caminhos da semiótica peirceana nos seus distintos ramos e sua conexão com o Pragmatismo de Peirce. Considerando-se que o conteúdo desta seção constitui a base da proposta teórica desta pesquisa, muitos conceitos serão, neste momento, apenas apresentados para posteriormente serem revisitados de forma analítica e crítica no estabelecimento de suas relações com a informação musical.

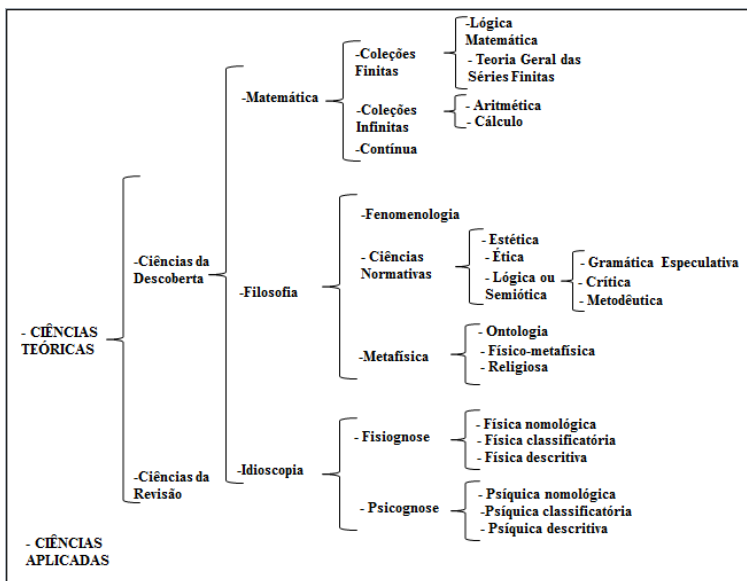
2.1 FENOMENOLOGIA E A DIVISÃO DAS CIÊNCIAS

Peirce (CP 1.180) classifica as ciências a partir da afinidade dos objetos classificados e, sinalizando que nem todas as classificações são dessa natureza, afirma que empresta a ideia de Comte, de que uma ciência depende da outra para princípios fundamentais. Assim, Peirce (CP 1.180-1.182) divide as ciências em ordem decrescente de generalidade e abstração, em três ramos principais: I. Ciências da Descoberta e II. Ciências da Revisão (ambos parte das ciências teóricas); e III. Ciências Práticas ou Aplicadas. Nessa tricotomia, o primeiro elemento está relacionado com leis universais, ideias mais gerais e abstratas. A segunda classe busca organizar os resultados da descoberta em direção a uma filosofia da ciência. A terceira classe vai em direção ao maior detalhamento, à descrição e explicação de fenômenos particulares. Cada divisão inicial sofre outras subdivisões, que estão apresentadas na figura 1.

Apenas a Matemática é considerada por Peirce uma ciência mais abstrata que a Filosofia, pois lida com aquilo que é ou não logicamente possível, em um âmbito hipotético (CP 1.184). Da Matemática, a Filosofia extrai muitos de seus princípios assim como a Idioscopia ou Ciências Especiais tem na Filosofia uma fonte de princípios. A Idioscopia, que “abrange todas as ciências especiais, que

são ocupadas principalmente com o acúmulo de fatos novos” (CP 1.184, tradução nossa⁷), é dividida em ciências que se ocupam dos fenômenos do universo físico e em ciências que se ocupam dos fenômenos mentais.

Figura 1- Classificação peirceana das ciências



Fonte: Pires (1999).

Para Peirce (CP 1.184), a Filosofia, ciência em que desenvolve os mais fundamentais conceitos de sua teoria, é uma ciência positiva no sentido em que tenta descobrir o que é verdade de fato, partindo da observação da vivência comum. Assim, o pensamento filosófico não pode prescindir de conhecer os fenômenos sobre os quais se debruça nas suas reflexões. Dessa forma, a Fenomenologia se apresenta como ciência fundamental da sua Filosofia na medida em que “descreve o universo da experiência” (SILVEIRA, 2007, p. 38) tendo, portanto, como central interesse, os “componentes elementares que caracterizarão os fenômenos que preenchem o universo da experiência” (idem). Peirce chamou esses componentes elementares de “categorias”. Nos seus

⁷ “*Idioscopy embraces all the special sciences, which are principally occupied with the accumulation of new facts.*” (CP 1.184).

estudos fenomenológicos, Peirce apresenta distintas terminologias para a mesma noção de categoria: categorias dos fenômenos, categorias da experiência, categorias universais. Peirce (CP 1.284, tradução nossa⁸) expõe que fenômeno é “o total coletivo de tudo que está de qualquer forma ou em qualquer sentido presente na mente independentemente se corresponde ou não a algo real”. Atribuindo, assim, especial relevância ao fenômeno e, principalmente, ao fenômeno como experienciado.

Peirce estudou profundamente as categorias universais aristotélicas, kantianas e hegelianas. Apesar de admitir que seu pensamento se aproxima substancialmente ao de Hegel, ainda que com divergências, esclarece que sua lista de categorias se originou dos estudos de Kant. As categorias da experiência são listadas como uma “tábua de concepções extraída da análise lógica do pensamento, aplicáveis ao ser” (PEIRCE, 1983). Assim, as categorias universais propostas por Peirce são elementos de generalidade que pertencem a todo e a qualquer fenômeno – tanto no âmbito da consciência quanto da realidade –, que se articulam e se combinam, podendo uma categoria aparecer de forma mais acentuada que outra em um aspecto do fenômeno; diferentemente das categorias particulares, que estariam presentes em um fenômeno apenas uma de cada vez.

É importante esclarecer, com Silveira (2007), que as categorias universais propostas por Peirce tratam da forma como as aparências se articulam para uma mente, ou seja, da forma como os fenômenos se apresentam na experiência. Sendo assim, sua descrição fenomenológica é obtida indutivamente, da própria experiência. Essa concepção se diferencia da noção aristotélica de categorias que derivam da análise do ato predicativo do sujeito ou daquelas que tratam de determinado modo de representar a realidade, como as categorias hegelianas.

Peirce chegou à conclusão de que só há três componentes elementares universais chamados, primeiramente em 1867, de qualidade, relação e representação (SANTAELLA, 2009). Peirce (1995, p. 13) afirma que as ideias de primeiro, segundo e terceiro são “ingredientes constantes de nosso conhecimento”. Essa ideia de tríade foi verificada por Peirce em distintas áreas: na Lógica, na Metafísica, na Psicologia, entre outras, afirmando seu caráter universal e geral.

A fim de evitar equívocos de significado na utilização ampla dos termos que denominam as categorias, Peirce decidiu por adotar termos cuja originalidade terminológica remetesse apenas ao significado

⁸“collective total of all that is in any way or in any sense present to the mind, quite regardless of whether it corresponds to any real thing or not”. (CP 1.284)

proposto pelo filósofo, mas que, entretanto, guardassem alguma familiaridade com a linguagem geral. Para ele, “a primeira regra de bom gosto ao escrever é usar palavras cujos significados não serão mal interpretados; e se um leitor não conhece o significado das palavras, é infinitamente melhor que ele saiba que não os conhece” (PEIRCE, 1995, p. 41). Dessa forma, em 1885, as categorias fundamentais dos fenômenos Peirce (1995) denominou primeiridade (*firstness*), secundidade (*secondness*) e terceiridade (*thirdness*)⁹.

A primeiridade está relacionada com o sentimento, “um sentir meramente passivo que não atua e não julga” (PEIRCE, 1995, p. 14), a consciência de um instante no tempo, “consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise.” (PEIRCE, 1995, p. 14). Na primeiridade não existe a análise do fenômeno, pois a análise implica a interação da mente com relação a algum entendimento das partes do fenômeno, essa situação traria a presença da secundidade e até da terceiridade. Assim, na primeiridade, dá-se apenas a sensação imediata e espontânea.

Santaella (2009) esclarece que a primeiridade é a qualidade de sentimento, é a primeira forma vaga e imprecisa, uma impressão imediata e indeterminada de apreensão das coisas. A cor azul, na sua característica única, original e singular é um fenômeno de primeiridade. O azul está ali como é, próprio, peculiar. Dessa forma, um fenômeno que se apresenta tal como é, na sua espontaneidade sem relação com um segundo, mônada, é um fenômeno de primeiridade (daí a categoria ter sido denominada primeiramente de qualidade). Conforme exemplifica Peirce (1995), como um espirro que ocorre em determinada hora, minuto e segundo, simplesmente porque assim ocorreu.

⁹Na literatura, encontram-se distintas traduções para os termos que designam as categorias fenomenológicas de Peirce. Em Peirce (1975), de tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg, a terminologia utilizada é *primariedade*, *secundariedade* e *terciariedade*. Em Peirce (1983), de tradução de Armando Mora D'Oliveira e Sérgio Pomerangblum e em Ibri (1992), os termos utilizados são *primeiridade*, *segundidade* e *terceiridade*. Santaella (2009, 2004, 2000, entre outros), Nöth (1995), Peirce (1995) de tradução de José Teixeira Coelho Neto e Silveira (2007), valem-se dos termos *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade* para nomear as categorias dos fenômenos de Peirce. Nesta pesquisa, adota-se a última forma apresentada, pois acreditamos que estes termos representam de forma mais clara a concepção das categorias e evitam o entendimento dos fenômenos como primários, secundários e terciários (como em uma ordem de relevância), mas sim, como relacionados entre um primeiro, um segundo e um terceiro.

A secundidade, segundo Peirce (1995, p. 14), compreende um “sentido de resistência [da consciência], de um fato externo ou outra coisa”. Para Nöth (1995, p. 64), a secundidade é a categoria da comparação, da “realidade e da experiência no tempo e no espaço”. Santaella (2009) explica que a secundidade é a ação cotidiana da consciência, reagindo em relação ao mundo. Na secundidade há, necessariamente, uma binariedade, dois objetos relacionados revelando um sentimento de ação e de reação (por isso inicialmente denominada de relação). “Entre as formas mais profundas que a binariedade assume, estão as das *dúvidas* que são impostas às nossas mentes [...] Se não lutássemos contra a dúvida, não procuraríamos a verdade”. (PEIRCE, 1995, p. 24, grifo do autor).

Diferentemente da “qualidade-de-sensação” em si mesma, que é mera potencialidade, positiva, sem relação com nenhum outro fenômeno (portanto, relativa à primeiridade), a secundidade traz a consciência da sensação, a experiencição, a díada. Para Peirce (1983, p. 90), a “segunda categoria – o traço seguinte comum a tudo que é presente à consciência – é o elemento de ‘conflito’”. O conflito é entendido aqui como uma ação mútua entre duas coisas, sem mediação; assim, o reconhecimento da realidade é presença da secundidade na medida em que “a realidade é aquilo que insiste, nos força a reconhecer um *outro* diferente do espírito” (PEIRCE, 1983, p. 90, grifo do autor). O forçar dos pés sobre o chão ao caminharmos, por exemplo, é um fenômeno de secundidade, pois implica na força bruta e direta entre dois elementos opostos, uma polaridade que se configura em presença de conflito.

A terceiridade é a “consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento” (PEIRCE, 1995, p. 14). Na categoria da terceiridade, por meio do pensamento, representamos e reconhecemos o mundo. Assim, acontece a relação de um fenômeno segundo, relativo a secundidade, a um fenômeno terceiro que ocorre na camada da inteligibilidade, no pensamento em signos (NÖTH, 1995; SANTAELLA, 2009). Neste âmbito fenomenológico está presente a cognição que, para Peirce (1995), abarca todos os tipos de consciência, todos os fenômenos mentais (sentimento, sentido de realidade, pensamento...). Essa experiencição está constantemente em desenvolvimento, assim, não pode ser imediata porque não tem como ocorrer em um instante: a cognição implica processo. Peirce (1995) revela: “aquele elemento da cognição que não é nem sentimento nem o sentido de polaridade, é a consciência de um processo, e isto, na forma do sentido de aprendizado, de aquisição de desenvolvimento mental, é

eminentemente característico da cognição”, assim, a consciência de um processo é a consciência da síntese.

A terceiridade implica mediação, não são sensações imediatas, mas mediatas. Essa noção de mediatização é que caracteriza o terceiro elemento, a tríade. Peirce (1995) considera que os fatos plurais podem ser reduzidos a fatos triplos, isso significa que “um caráter triplo envolve a concepção de síntese” (PEIRCE, 1995, p. 11). Nesse sentido, o fenômeno de terceiridade envolve a ação da mente (daí a categoria ter sido primeiramente denominada de representação).

As categorias dos fenômenos possuem ainda formas degeneradas, em que um fenômeno de secundidade, por exemplo, carrega aspectos relacionados à primeiridade, não sendo, portanto, uma secundidade completa, genuína. O mesmo ocorre na categoria da terceiridade, em que a degeneração pode ocorrer de duas formas diferentes. O primeiro grau de degeneração, explica Peirce (1983), aconteceria numa proximidade com a secundidade em que a categoria terceira ocorreria por uma simples “complicação da dualidade”, ou seja, não existe uma ideia essencialmente diferente, mas apenas uma espécie de terceiridade. A outra forma, a mais degenerada de terceiridade, está relacionada com uma primeiridade que representa “a si própria como Representação [...] uma Autoconsciência pura [...] é uma terceiridade relativamente qualitativa.” (PEIRCE, 1983, p. 25).

O que nos parece de maior relevância nessa discussão é atentar o leitor para o entendimento de que cada uma das categorias não encerra em si mesma, mas são relacionadas constantemente. Na medida em que se experiencia um fenômeno de terceiridade, aspectos de primeiridade e secundidade terão também existência, ainda que de modo menos evidente. O mesmo ocorre com um fenômeno de secundidade, que terá em si a primeiridade também presente na experiência. Podemos depreender que é em função dessa visão de correlação e dinamicidade que ocorrem as categorias degeneradas, pois a experientiação se dá em inúmeros graus de presentidade dos fenômenos. Santaella (2009, p. 36) expõe que:

Essas categorias são as mais universalmente presentes em todo e qualquer fenômeno, seja ele físico ou psíquico. São, por isso mesmo, conceitos simples, aplicáveis a qualquer coisa; enfim, são ideias tão amplas que devem ser consideradas mais como tons ou finos esqueletos do

pensamento do que como noções estáticas ou terminais.

Seguindo a lógica das categorias fenomenológicas na divisão da Filosofia, é possível perceber que a Fenomenologia lida com os elementos presentes universalmente nos fenômenos, as Ciências Normativas buscam conjecturar sobre as condições da mente na interação com a realidade, já a Metafísica reflete sobre a realidade de uma forma geral, imprimindo uma mediação entre as duas ciências anteriores (PIRES, 1999; SANTAELLA, 2009; IBRI, 1992).

A Estética, a Ética e a Lógica são Ciências Normativas, pois constituem um conjunto de prescrições que conformam a ação prática em direção a um fim em distintos âmbitos. Esses âmbitos a que nos referimos estão, como observa Peirce (1983), relacionados às três categorias fenomenológicas e tais ciências são conduzidas relativamente a essas categorias. Enquanto a Estética está relacionada a descobrir o ideal da qualidade de **sensação**, a Ética é a doutrina que move a **ação** prática em direção a esse ideal considerado belo, admirável e digno de ser buscado; a Lógica reside nas condições necessárias para se alcançar algo, ou seja, é a **representação** lógica para se alcançar a verdade. Peirce (1995) admite não ter se aprofundado no estudo da Ética e da Estética tanto quanto o fez no estudo da Lógica, entretanto, o autor expõe que a Ética é dependente da Estética na medida em que essa última é considerada mais que uma ciência do belo, mas “metas ou ideais que descobrimos porque somos atraídos por eles” (SANTAELLA, 2009). Para Peirce (1995, p. 14),

a ética apóia-se (*sic*) numa doutrina que, sem considerar o que deve ser nossa conduta, divide os estados idealmente possíveis das coisas em duas classes, admiráveis e inadmiráveis, e empenha-se em definir precisamente o que é que constitui a admirabilidade de um ideal.

Assim, a Estética se empenha em desvendar que ideal o esforço da vida humana deve buscar em sua plenitude. Esse esforço, demonstrado na ação, encontra-se sob os princípios da Ética. Quando um ideal estético torna-se a finalidade da ação, a ética apresenta-se como “o estudo dos fins de ação que estamos deliberadamente preparados para adotar” (PEIRCE, 1995, p. 15). A Lógica, como estudo do processo de pensamento e das condições necessárias para atingir a

verdade, figura como “a ciência dos meios para se agir razoavelmente”. Essa ação razoável é guiada pela Ética que, por sua vez, tem seu princípio de mobilização na determinação estética.

A Lógica ou Semiótica, enquanto ciência que baliza os conceitos que fundamentam a central discussão aqui proposta, será discutida de forma pormenorizada na próxima seção. Trataremos, a partir de agora, da última ciência que compõe a estrutura filosófica da classificação proposta por Peirce, a Metafísica.

Na Metafísica, Peirce (CP 8.110) defende que, diferentemente dos matemáticos que buscam a verdade em um âmbito puramente hipotético, os metafísicos lidam com questões de fato, que só podem ser alcançadas por meio da experiência. As conclusões derivadas do pensamento metafísico a partir de um alto grau de abstração, para Peirce (CP 1.7), só podem ser hipóteses, pois são especulativas. Nesse sentido, conclusões distintas a respeito de um mesmo problema podem conviver sem que uma refute a outra, pois a refutação ou não de uma ideia parte da experiência (CP 1.32). A Metafísica peirceana, portanto, está relacionada à reflexão sobre a realidade observável, sendo também parte dessa ciência pensar se leis e tipos são ou não reais. Isso não significa que Peirce tenda a diminuir o valor do método de pensamento comumente adotado na Metafísica, mas apenas diferenciar a fina malha que separa a Metafísica da Lógica. Para Peirce (CP 1.186, tradução nossa¹⁰), “a Metafísica procura dar conta do universo da mente e da matéria”, enquanto a Lógica se preocupa com as questões do próprio processo do pensamento.

Um dos tópicos mais controvertidos na Metafísica peirceana, segundo Salatiel (2005), é o conceito de acaso absoluto. No tiquismo (do grego *Tyché*, acaso), teoria que sustenta esse fundamento, Peirce (CP 6.201) defende que o acaso é um fator do universo e que os fenômenos são governados por eventos não causais, ou seja, não depende da nossa falta de conhecimento causal de certo fenômeno, pelo contrário, o acaso existe objetivamente. A noção de acaso absoluto questiona diretamente o mecanicismo newtoniano e outras leis deterministas levados adiante pela ciência, especialmente após o Renascimento. Salatiel (2005) enfatiza que Peirce faleceu antes da consolidação dos estudos quânticos, em que o conceito de indeterminismo seria fortemente lançado nas discussões da ciência moderna.

¹⁰“*Metaphysics seeks to give an account of the universe of mind and matter*”. (CP 1.186).

Peirce (CP 6.606) esclarece que não é seu interesse fazer uma afirmação do tipo “qualquer coisa é obra do acaso”, mas sim, que as leis da natureza não são tão mecânicas, determinadas e rígidas como se costuma pensar. Além disso, afirmar existir uma lei universal, incompreensível e, portanto, que não pode ser investigada é um obstáculo para a filosofia da descoberta. “Faço uso do acaso principalmente para abrir espaço para um princípio de generalização, ou tendência a formar hábito, que eu sustento tem produzido todas as regularidades”. (CP 6.63, tradução nossa¹¹).

Mota e Hegenberg (1975) explicam que Peirce se manifesta com um tipo especial de sinequismo (do grego *synechês*, contínuo), que toma o pensamento filosófico com base na ideia de continuidade. Peirce considera o princípio da continuidade como fundamento de especial relevância para qualquer elemento da realidade. Assim, compreende que as regularidades não são absolutas, mas estão em evolução para certo grau de aproximação de como a mente ou o mundo orgânico geral deve se comportar, tendo a formação do hábito como um limite ideal desse comportamento, mas ainda com a presença do acaso em qualquer tempo dado. Nesse sentido, o hábito é como um comportamento previsível, porém atualizável livremente; a lei é, ao fim, um hábito associado a certos objetos.

Essa regra de ação que provoca o surgimento de um hábito, Peirce (1975) denomina crença. O pensamento em ação tem como principal objetivo atingir a crença. Peirce (1975) expõe que a dúvida é algo que incita a ação do pensamento, pois causa um desconforto, uma necessidade de se chegar a um repouso de pensamento que, em verdade, torna-se um novo patamar de reflexão. Esse repouso, que não é estático, mas que diminui a tensão causada pela dúvida e que influencia a reflexão posteriormente, é uma crença. A dúvida refere-se a qualquer movimento do pensamento necessário para a interação da mente com o mundo. Dúvida e crença se referem ao “início de qualquer indagação – não importa quão simples ou quão significativa – e à sua solução” (PEIRCE, 1975, p.52). Dessa forma, “a essência da crença é a criação de um hábito e diferentes crenças se distinguem pelos diferentes tipos de ação a que dão lugar” (PEIRCE, 1975, p. 56).

Ibri (2004, p. 169) lembra que “todo o significado do corpus teórico de qualquer doutrina está nas crenças que ela humanamente

¹¹ “*I make use of chance chiefly to make room for a principle of generalization, or tendency to form habits, which I hold has produced all regularities.*” (CP 6.63).

implanta, influenciando desse modo a conduta.” Ao adentrarmos no entendimento dos “efeitos práticos” que fazem parte da concepção das ideias, iniciamos uma incursão ao Pragmatismo de Peirce. O Pragmatismo, expressa Peirce (1983), é um método necessário ao raciocínio para determinar o verdadeiro sentido de um conceito, ideia, etc. Quando os conceitos são empregados sem sentido definido ou com sentido que a observação de fato não pode corroborar, as discussões se tornam vagas e vazias, pois são intermináveis. Cada parte defende sua ideia, explica Peirce (1983), afirmando que a outra está errada, quando em verdade, nem o significado dos principais conceitos foram tomados na discussão. Em outras palavras, não se sabe exatamente sobre o que se está discutindo, pois sentidos diferentes são atribuídos às mesmas palavras ou palavras não têm sentido definido, pairando a imprecisão do objeto da discussão. Para Peirce (1983, p. 7), o Pragmatismo toma a seu cargo “estabelecer um método para determinar os sentidos dos conceitos abstratos, isto é, aqueles sobre os quais trabalha o raciocínio”. Dessa forma, o Pragmatismo não pode ser entendido separado da Semiótica, pois sua proposta leva a evolução do significado em direção ao interpretante final.

2.2 A SEMIÓTICA PEIRCEANA

Uma referência à Semiótica pode ser encontrada na obra de John Locke, que, em 1690, no “Ensaio acerca do entendimento humano”, utilizou o termo *semeiotiké* para designar a “doutrina dos signos”, que tem como função “considerar a natureza dos sinais que a mente utiliza para o entendimento das coisas, ou transmitir este conhecimento a outros” (LOCKE, 1999, p. 316). Locke (1999) apresenta a *semeiotiké* como o terceiro dos três tipos iniciais e gerais em que a ciência pode ser dividida. Os outros dois tipos seriam a Física ou Filosofia Natural e a prática, cuja principal representante seria a Ética. De fato, a Semiótica se confirma como uma teoria geral dos signos, entretanto, Peirce adentrou profundamente no desenvolvimento dessa teoria buscando analisar os signos e o próprio significado.

A Semiótica, nesse sentido, mergulha na relação que se estabelece entre a experiência e os processos que a mente desenvolve na interpretação dessa experiência e na formação de significado. A inteligência científica, aquela mente capaz de aprender com a experiência, é certamente falível. A ideia de falibilismo dá vazão à noção de que observamos os caracteres dos signos, entretanto, essa

observação, que Peirce chama de “observação abstrativa”, não tem necessariamente relação com o que devem ser os caracteres do signo empregados pela inteligência científica (PEIRCE, 1975). Essa abordagem nos faz retomar a discussão sobre a formação do hábito em que a continuidade na atualização da crença é o movimento necessário do pensamento, já que, para Peirce, pensamento é processo. Em suma, podemos afirmar que o conhecimento que temos da realidade é sempre aproximativo, pois essa é mediada pelo signo.

Ao retomarmos a noção da terceira categoria fenomenológica, é possível observar que a forma mais simples de terciridade é a própria noção de signo (SANTAELLA, 2009) pois *signo* é, justamente, mediação. Dessa forma, a Semiótica peirceana tem seu início no interior da Fenomenologia, que será constantemente revisitada nos estudos sobre os tipos e categorias de signos.

A Semiótica, enquanto teoria geral dos signos, foi concebida “como um sistema lógico destinado à compreensão de relações de significação com um largo espectro de aplicabilidade e, portanto, necessariamente, com um alto grau de generalidade” (MARTINEZ, 1999). Isso significa dizer que a Semiótica de Peirce, assim como toda sua filosofia, apresenta conceitos com um nível de abstração muito alto envolvendo o estudo da significação de qualquer tipo de signo manifestado em qualquer tipo de linguagem. Assim, é possível extrapolar seus conceitos para os mais diferentes âmbitos da dimensão da Semiótica Aplicada. Peirce (1995) afirma que Lógica é apenas outro nome para Semiótica, pois ao lógico não interessa o resultado e sim a natureza do processo realizado para alcançá-lo. Desse modo, Peirce propõe o exercício do raciocínio e busca examinar a natureza do processo pelo qual se constitui a significação e não a determinação última do significado de todos os signos. Para o filósofo, as ideias são signos, logo, o pensamento ocorre em signos. Conforme Nöth (1995, p. 62), Peirce se apoia em uma visão pansemiótica do mundo na medida em que entende que “signos não são uma classe de fenômenos ao lado de outros objetos não-semióticos” são, pois, elementos que permeiam todos os fenômenos do universo. O entendimento pansemiótico do mundo está relacionado ao fato de que, para Peirce, ideias são signos; assim, o próprio homem, por meio do seu pensamento, é constituído por signos.

Para Peirce (1995), a concepção de representação é fundamental ao próprio pensamento e ocorre em uma relação triádica entre três correlatos: signo ou representâmen, objeto e interpretante.

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia (*sic*) que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen. (PEIRCE, 1995, p. 46, grifo do autor).

Silveira (2007) indica que é necessário compreender que existe uma ordenação entre os correlatos do signo, o que significa que cada correlato desempenha uma função específica. Todavia, dado o constante reforço prestado por Peirce ao expor a relação entre os elementos do signo, denominando-os, justamente, **correlatos**, e não unidades ou qualquer outro termo, torna-se possível descrever o signo a partir de qualquer um deles.

O signo é mediação, pois “é um primeiro que põe um segundo, seu objeto, numa relação com um terceiro, seu interpretante” (SANTAELLA, 2009, p. 40). Assim, um signo é reconhecido por outro signo (o interpretante do primeiro signo) em um processo evolutivo de significação *ad infinitum* ou autogeração. Signo ou representâmen é, portanto, um correlato da relação triádica, bem como signo é a designação da correlação total que tem na sua finalidade a interpretação e a atualização do significado¹². Peirce (1995, p. 46) definiu que “a

¹²É interessante verificar que Peirce utiliza as palavras “alguém”, “mente de uma pessoa” e também “intérprete” para se referir àquele elemento ao qual o signo se dirige, entretanto, a intenção de Peirce não é limitar essa noção ao pensamento humano, mas apenas tentar fazer-se mais claro aos leitores de sua obra. Para o filósofo, a semiose ocorre também em meio aos animais, cristais, etc. (CP 4.551). O caso é que a evolução pode ser observada nas mais diferentes formas do universo, ou seja, certos fatos desencadeiam modificações nos seres que, na visão de Peirce, perpassam por certo tipo de significação. Silveira (2007, p. 48) esclarece que se compreende por mente uma “função interpretativa de signos de um universo”. Consideramos, entretanto, que esta discussão se coloca na intenção de desdobrar a teoria Semiótica a fim de explorar a instrumentalidade conceitual analítica que essa teoria pode dispor para a CI no estudo da música, nesse caso, o interesse maior de entendimento recai, naturalmente, sobre a função interpretativa da mente humana.

palavra Signo será usada para denotar um objeto perceptível, ou apenas imaginável, ou mesmo inimaginável num certo sentido”.

Quando se refere à ideia, sendo essa apenas um dos aspectos possíveis do objeto representado pelo signo – isto porque o objeto não poderá ser representado na sua totalidade –, Peirce (1995) esclarece que essa está relacionada a um entendimento de certa forma platônico. O autor se refere ao sentido “em que, quando um homem relembra o que estava pensando anteriormente, relembra a mesma ideia (*sic*), e em que, quando um homem continua a pensar alguma coisa [...], isto é, a ter um conteúdo similar, é a mesma ideia (*sic*)” (PEIRCE, 1995, p. 46). Podemos depreender dessas considerações que a ideia é algo que está em âmbito mental, relacionado à emanção do aspecto do objeto mediado pela ação do signo. Por isso, torna-se o fundamento do representâmen, ou seja, é o que embasa a formação de um novo signo na mente, o interpretante.

Com base na Fenomenologia e na noção primordial de signo exposta anteriormente, a Semiótica peirceana se divide em três ramos, conforme a figura 2.

Figura 2- Ramos da Lógica ou Semiótica

FENOMENOLOGIA	GRAMÁTICA ESPECULATIVA			LÓGICA CRÍTICA OU LÓGICA PURA	RETÓRICA ESPECULATIVA OU METODÉUTICA
CATEGORIAS	DIVISÃO DOS SIGNOS			TIPOS DE ARGUMENTOS	ESTÁGIOS DA INVESTIGAÇÃO
	signo em relação a si mesmo	signo em relação ao objeto	signo em relação ao interpretante		
Primeiridade	qualissigno	icone	rema	abdução	abduativo
Secundidade	sinsigno	índice	dicissigno	dedução	dedutivo
Terceiridade	legissigno	símbolo	argumento	indução	indutivo

Fonte: Almeida (2009, p. 252).

A Gramática Especulativa é o ramo da Semiótica peirceana em que se encontram as três principais tricotomias do signo, que estabelecem as seguintes relações: 1) o signo em relação a si mesmo; 2) o signo em relação ao seu objeto e 3) o signo em relação ao seu interpretante, gerando diferentes tipos de signo, conforme a relação estabelecida. Peirce (1995, p. 46) relata que a Gramática Especulativa tem por tarefa “determinar o que deve ser verdadeiro quanto ao representâmen utilizado por toda inteligência científica a fim de que possam incorporar um *significado* qualquer”. Esse é o ramo de sua teoria que mais se difundiu, no entanto, muitos estudos desenvolvem

uma análise distorcida da classificação dos signos por uma limitação da compreensão das bases filosóficas que a fundamentam (MARTINEZ, 1993; ALMEIDA, 2009). Peirce concebeu seu trabalho como teorias que se inter-relacionam e, portanto, qualquer estudo empregado nesse sentido deve conceber a dimensão da amplitude de seus conceitos.

Tendo o argumento como o tipo mais complexo de signo, inicia, a partir daí, o ramo da Lógica Crítica ou Lógica Pura, que se configura no estudo dos tipos de argumento. Assim, esse ramo tem por função averiguar as inferências lógicas na sua condição possivelmente comprobatória, sua condição de verdade (SANTAELLA, 2009). Nas palavras de Peirce (1995, p. 46), essa é uma ciência “do que é quase necessariamente verdadeiro em relação aos representâmen de toda inteligência científica a fim de que possam aplicar-se a qualquer *objeto*, isto é, a fim de que possam ser verdadeiros”. Silveira (2007) esclarece que o prefixo “quase” é utilizado por Peirce porque sua teoria expõe que nossas conclusões são iminentemente falíveis, pois tendem a movimentar-se em direção a um estado mais ideal que o atual.

Por fim, a Metodêutica, terceiro ramo da Semiótica, se configura como um “método para descobrir métodos [...] uma teoria do método da descoberta” (PEIRCE, 1995, p. 36), ou seja, é um estudo teórico que analisa os procedimentos empregados em qualquer investigação. Peirce (1995) ainda afirma que essa ciência busca determinar as leis de como um pensamento, que é sógnico, acarreta outro. Esse ramo está intimamente relacionado aos tipos de argumentos construídos por indução, dedução ou abdução.

Abordaremos, no decorrer da apresentação das reflexões que seguem, cada um dos ramos da Semiótica com especificidade.

O signo representa algo, seu objeto, e o objeto é o outro ao qual o signo se refere. O signo pode representar um objeto exterior a ele, que só é alcançável pela experiência colateral ao signo, denominado Objeto Dinâmico. O Objeto Dinâmico pode ser o mesmo elemento que o próprio signo. É o caso, explica Peirce (1975), de um objeto utilizado num contexto teatral que, além de representar o objeto a que se propõe representar, é, também, ele mesmo tal objeto. Todavia, objeto é um correlato diverso do signo.

O signo, para que assim possa ser entendido, precisa estar no lugar de outro, referir-se a outro, representar. Essa referência ao objeto significa que deve ser possível expor, logicamente, algum atributo ou contexto que explique essa representação. Esse atributo ou contexto pode ser entendido por meio do fundamento do signo, ou seja, por meio de determinado aspecto do objeto dinâmico emanado no signo que o

constitui e emprega-lhe a possibilidade de representação. Em outras palavras, algo precisa conectar o signo ao objeto e esse “algo” é o fundamento.

Quando o signo representa um objeto que está nele mesmo, Peirce (1995) denomina de Objeto Imediato, indissolivelmente relacionado ao fundamento do signo. Nesse caso, o Objeto Imediato é “o modo como o objeto dinâmico se apresenta, está indicado ou está representado no próprio signo” (SANTAELLA, 2009, p. 45). O Objeto Imediato é ele mesmo um signo, pois não é possível que o signo carregue todos os atributos do Objeto Dinâmico, mas apenas um ou alguns atributos que permitem a representação. Por isso, o Objeto Dinâmico é multifacetado e mais complexo que o Objeto Imediato.

Sendo o Objeto Dinâmico diferente do signo, esse não é alcançado por meio da representação sgnica, mas pela experiência que independe dela, a experiência colateral. Esse conceito é relevante para que se possa desempenhar qualquer análise no nível da Semiótica Aplicada, pois é pela experiência colateral que as relações entre interpretante e objeto (sempre mediadas pelo signo) poderão ser compreendidas. Isso quer dizer que se um indivíduo não tem conhecimento nenhum da existência de determinado fato ou coisa, não encontrará uma representação no signo. Por exemplo: alguém que não tem nenhuma informação sobre a Torre Eiffel, não terá condições de reconhecer o monumento em uma foto. Nesse sentido, Peirce (CP 8.179, tradução nossa¹³) esclarece: “Eu não quero dizer com ‘observação colateral’ o conhecimento do sistema de signos. [...]. É, pelo contrário, o pré-requisito para a obtenção de qualquer ideia significada pelo signo.” Em outras palavras, para que o signo exerça a representação, pressupõe-se uma familiaridade do intérprete com o objeto representado. O nível dessa familiaridade impacta diretamente na relação signo-objeto e, portanto, na formação do interpretante e da semiose como um todo.

Peirce (1975) emprega a palavra “objeto” de forma geral para referir-se a qualquer coisa que se apresente à mente, pois o que se apresentar à mente – seja uma coisa, seja uma ideia – encontrará significado no processo de semiose, mediado pelo signo (primeiro correlato) que, representando o objeto (segundo correlato), cria um interpretante (terceiro correlato) da mesma natureza do signo. Nesse sentido, o objeto determina o signo. Essa generalidade do entendimento

¹³ “I do not mean by “collateral observation” acquaintance with the system of signs [...] It is on the contrary the prerequisite for getting any idea signified by the sign.” (CP 8.179).

de objeto expõe a ampla mutabilidade comportada por essa concepção, pois o objeto do signo, como vimos, pode ter variadas conformações. Para cada tipo de signo, o Objeto Dinâmico terá mais ou menos mediações, mas nunca será alcançado diretamente. “Quanto mais tentamos nos aproximar do Objeto Dinâmico, mais mediações vão surgindo” (SANTAELLA, 1993, p. 88). Cabe assinalar que um signo pode ter vários objetos, situação que Peirce chama de objeto complexo. Uma enunciação do tipo “Caim matou Abel” tem, pelo menos, três objetos: Caim, Abel e o próprio assassinato (PEIRCE, 1995).

O interpretante, terceiro correlato, é o mais complexo dentre os três, pois é o que torna o signo genuíno, já que confirma a produção de significado em uma mente. O signo ou representâmen é um correlato da semiose, mas o conceito de signo de forma completa é entendido quando todo o processo semiótico se concretiza. Silveira (2007) explica que o destinatário da representação do signo é a produção de uma ideia, igualmente da natureza do signo, que Peirce denomina interpretante. O interpretante é o signo criado na mente que interpreta o primeiro signo e, ancorado na noção de continuidade, torna-se o primeiro correlato de uma nova semiose. “Diretamente, ele [o interpretante] é determinado pelo representâmen e, indiretamente, pelo objeto”. (SILVEIRA, 2007, p. 47).

Segundo Peirce (CP 8.333, tradução de SANTAELLA, 2004b, p. 78¹⁴), o interpretante é dividido em três tipos, assim como o objeto: “O signo tem também três interpretantes, seu interpretante como representado ou visado (*meant*) para ser entendido; seu interpretante como ele é produzido; e seu interpretante em si mesmo”. O primeiro tipo é o Interpretante Imediato, o segundo é o interpretante dinâmico e o terceiro tipo é o Interpretante Final. Ora, se o signo carrega o poder de significar (pois não é algo vazio, inativo), é fato que, de alguma forma, o objeto está no signo (Objeto Imediato) e a significação também (interpretante imediato). O interpretante imediato “é aquilo que o signo está apto a produzir como efeito”, ou seja, é um potencial significativo do signo antes mesmo que haja um intérprete (SANTAELLA, 2009, p. 47).

Já o Interpretante Dinâmico “é o efeito que o signo efetivamente produz na mente de seus intérpretes” (SANTAELLA, 2009, p. 47), ou seja, é a significação consumada, específica, particular.

¹⁴ “It [the sign] has also three interpretants, its interpretant as represented or meant to be understood, its interpretant as it is produced, and its interpretant in itself.” (CP 8.333).

No que diz respeito ao Interpretante, devemos igualmente distinguir, em primeiro lugar, o Interpretante Imediato, que é o interpretante como é revelado no entendimento do próprio Signo, e é ordinariamente chamado o **significado** do signo; enquanto em segundo lugar devemos notar o Interpretante Dinâmico que é o real efeito que o Signo, enquanto Signo, de fato determina. (CP 4.536, grifo do autor, tradução nossa¹⁵).

Um signo pode ter vários significados possíveis, cada um é chamado de Interpretante Imediato. Uma nuvem cinza se aproximando pode significar que o clima vai sofrer modificações, ou que em breve começará a chover, ou ainda que a temperatura irá diminuir, etc. Todos esses significados se constituem como Interpretantes Imediatos do signo, e, por conseguinte, configuram também certos Objetos Imediatos. Já o significado que realmente for criado em uma mente interpretante é o Interpretante Dinâmico do signo. Assim, existem tantos Interpretantes Dinâmicos quanto for possível verificar a possibilidade de Interpretantes Imediatos. Por isso, diz-se que o Interpretante Imediato é aquilo que o signo está apto a produzir em uma mente; qual significado será realmente produzido vai depender da experiência colateral do intérprete com o Objeto Dinâmico. Que fique esclarecido que o interpretante não é uma interpretação singular, mas é como o próprio objeto fenomenalmente se apresenta através da interpretação (SANTAELLA, 2008).

O processo evolutivo de significação se movimenta em direção a um significado ideal, a que Peirce (1995) denomina Interpretante Final ou Normal. Para Silveira (2007), esse tipo de interpretante seria a convergência do processo de significação para a mais completa e adequada representação. Esse conceito, entretanto, deve ser tomado na sua relação com o Pragmatismo, na medida em que não se constitui como significado definitivo e terminado do signo. Santaella (2008) explica que o termo “Final” aparece com uma noção de limite ideal de

¹⁵ “In regard to the Interpretant we have equally to distinguish, in the first place, the Immediate Interpretant, which is the interpretant as it is revealed in the right understanding of the Sign itself, and is ordinarily called the **meaning** of the sign; while in the second place, we have to take note of the Dynamical Interpretant which is the actual effect which the Sign, as a Sign, really determines.” (CP 4.536).

caráter abstrato, para o qual os interpretantes dinâmicos tendem a se movimentar. Assim, devemos ter em mente que a semiose, em Peirce, é uma noção ampla de crescimento contínuo cujos significados interpretáveis estão inscritos no interpretante imediato e se realizam “empiricamente por meio dos interpretantes dinâmicos” (SANTAELLA, 2004b). No estudo do Pragmatismo, fica claro que, com base nas experiências fenomenológicas, a tendência da significação é buscar uma regularidade, uma lei, que apoie determinada conduta e forme um hábito, ou seja, as significações vão sendo atualizadas de acordo com a necessidade de ajuste em busca da verdade do objeto. Dessa forma, o Interpretante Final não é da natureza de um signo, nem da natureza de um particular – já que o pensamento é de natureza geral – e nem da natureza de um conceito, é da natureza de uma conduta deliberada que vai se aprimorando e é expressa na “mudança de hábito, aperfeiçoamento autocontrolado e autoconsciente do espírito” (SILVEIRA, 2007, p. 55.), regulando o comportamento, o que faz evidente o caráter ético da conduta.

O interpretante peirceano é ainda dividido em outra tricotomia, a saber: emocional, energético e lógico. Ao nível emocional de interpretante, Peirce traz a seguinte designação:

O primeiro efeito significado de um signo é o sentimento por ele provocado. Na maior parte das vezes, existe um sentimento que interpretamos como prova de que compreendemos o efeito específico de um signo, embora a base da verdade neste caso seja frequentemente muito pequena. (CP 5.475, tradução nossa¹⁶).

Percebemos que o interpretante emocional é caracterizado pela primeiridade e, portanto, é da natureza de um sentimento. Um signo pode produzir apenas esse efeito emocional ou produzir os outros dois efeitos, dos quais o nível emocional sempre fará parte.

O interpretante de nível energético implica o emprego de um esforço físico ou mental, uma ação, relacionada à categoria de secundidade. Para Peirce, o efeito significado do interpretante energético

¹⁶ “The first proper significate effect of a sign is a feeling produced by it. There is almost always a feeling which we come to interpret as evidence that we comprehend the proper effect of the sign, although the foundation of truth in this is frequently very slight.” (CP 5.475).

“nunca poderá ser o significado de um conceito intelectual uma vez que é um ato singular, enquanto um conceito é de natureza geral.” (CP 5.475, tradução nossa¹⁷). Da natureza de um conceito geral, e, portanto, da categoria da terceiridade, decorre o interpretante lógico, que está relacionado aos atos cognitivos (pensar, entender, inferir) que se guiam por regras de natureza geral.

Santaella (2008) constata que Peirce não faz nenhuma referência assertiva de como se dá a relação entre a tricotomia geral dos interpretantes (Imediato, Dinâmico e Final) e a segunda tricotomia (emocional, energético e lógico). Assim, podemos verificar dois entendimentos a esse respeito. O primeiro, defendido por Santaella (2008, p. 78; 2004a, p. 243), pressupõe que a segunda tricotomia é uma subdivisão que cabe somente ao Interpretante Dinâmico, mas que pode, todavia, se estender logicamente ao Interpretante Imediato. A argumentação da autora decorre da colocação de Peirce em CP 5.475, citada acima, ancorada na expressão “efeito de significado”, que designa a segunda tricotomia. Se o Interpretante Dinâmico é o efeito realmente produzido pelo signo na mente de alguém, então as divisões em emocional, energético e lógico, enquanto efeitos de significado, só podem dizer respeito a este interpretante. Santaella (2008), entretanto, admite que esse entendimento não é definitivo, isso porque, em CP 8.339, Peirce sugere explicitamente a divisão do interpretante imediato em três classes claramente relacionadas aos níveis emocional, energético e lógico, apesar da terminologia diferenciada.

Outro entendimento, postulado por Johansen, conforme apresenta Santaella (2008, p. 82), e por Silveira (2007, p.55), é o de que os três tipos gerais de interpretante se subdividem, cada um deles, nos três níveis da segunda tricotomia. Silveira (2007) argumenta que a segunda tricotomia representa a categorização fenomenológica de cada tipo de interpretante e elabora o seguinte quadro (figura 3) para expor essa interdependência:

¹⁷ “*It never can be the meaning of an intellectual concept, since it is a single act, [while] such a concept is of a general nature*”. (CP 5.475).

Figura 3- Subdivisão dos interpretantes

	Interpretante Imediato	Interpretante dinâmico	Interpretante Final
Interpretante emocional			
Interpretante energético			
Interpretante lógico			

Fonte: Silveira (2007, p. 55).

A cor verde representa as relações de primeiridade e é plano de fundo dos demais campos. A cor cinza representa as relações de secundidade, às quais, finalmente, se sobrepõe a cor preta, que é a relação genuína de terceiridade. O entendimento proposto por Silveira (2007) nos parece mais logicamente conectado aos preceitos da fenomenologia peirceana por considerar as formas genuínas e degeneradas das categorias fenomenológicas na sua apresentação.

Com base no conceito anteriormente exposto de Interpretante Dinâmico, tem-se que a quantidade de Interpretantes Imediatos é correspondente à quantidade de Interpretantes Dinâmicos possíveis. Se o interpretante dinâmico pode ocorrer em três níveis, isso significa que essas três formas de os fenômenos se apresentarem à mente estão indicadas no signo, são possibilidades de significação e são, portanto, Interpretantes Imediatos. Liszka (1990) defende que o interpretante lógico não poderia ser um tipo de Interpretante Dinâmico, já que o primeiro é um geral, diferente do segundo, que é particular. Entretanto, por um lado, uma situação singular pode gerar um hábito, por outro, o hábito é confirmado na ação singular. Assim, ocorre que o interpretante dinâmico lógico não é o hábito em si mesmo, mas o hábito revelado na ação, ou seja, é a réplica da convenção; nesse sentido, o interpretante lógico pode sim ser um tipo de Interpretante Dinâmico e a abordagem de Silveira (2007), que o representa em cinza (secundidade), ilustra essa relação.

Com relação ao Interpretante Final, Liszka (1990, p. 23, grifo nosso, tradução nossa¹⁸) questiona se esse poderia mesmo ser emocional:

¹⁸ “[...] *what would make this feeling the final interpretant of the picture is the associational regularity between the picture and my reaction to it; that is to say,*

[por exemplo] o que poderia fazer esse sentimento o interpretante final da figura é a regularidade associativa entre a figura e minha reação a ela; isto é, não é o sentimento em si, mas o sentimento no contexto da sua **associação regular** com a figura que é o interpretante final dessa figura.

De fato, o Interpretante Final envolve a mudança de hábito e traz características de terceiridade. Ao mesmo tempo em que o autor tenta questionar a possibilidade do interpretante final emocional, parece construir um argumento que, paradoxalmente, justifica sua ocorrência. Para Short (2007, p. 204, tradução nossa¹⁹):

Ideias ou sentimentos musicais não são mero som, e ainda assim não são nada além de som; eles devem ser descritos em linguagem emotiva (“triste” e similares) e, mesmo assim, nunca são adequadamente descritos. [...] Como Mendelssohn disse, ‘não é que a música seja muito vaga para as palavras; é muito precisa para as palavras’. É por isso que o interpretante adequado ou completo da música é emocional, não lógico. Mas esse interpretante emocional não é o sentimento ordinário de alguém, por exemplo, de tristeza; é o mesmo complexo sentir como aquele encarnado na música ouvida.

Assim, uma emoção, mesmo que associada à regularidade, permanece com a forte presença da primeiridade. Daí a abordagem de Silveira (2007) parece coerente, mostrando que o interpretante final

it is not the feeling per se, but the feeling in the context of its regular association with the picture that is the final interpretant of that picture”. (LISZKA, 1990, p. 23).

¹⁹ “Musical ideas or feelings are not mere sound, and yet are nothing apart from sound; they may be described in emotive language (“sad” and the like) and yet are never adequately so described. [...] As Mendelssohn said, “It is not that music is too vague for words; it is too precise for words.” That is why the proper or complete interpretant of music is emotional, not logical. But that emotional interpretant is not one’s ordinary feeling, for example, of sadness; it is the same complex of feeling as that embodied in the piece of music heard.” (SHORT, 2007, p. 204).

emocional apresenta, sim, a regularidade da terceiridade – traduzida na associação regular entre a emoção e o signo –, mas mantém uma relação de primeiridade. O mesmo raciocínio pode ser realizado com relação ao interpretante final energético.

Já o interpretante final lógico corresponde ao ideal pragmático que é a evolução do pensamento em direção à verdade por meio da autocrítica, discernimento e ação deliberada sobre a própria conduta (SANTAELLA, 2004b) envolvendo as três categorias.

As análises sgnicas efetuadas por Peirce resultaram em dez classes, capazes de gerar 66 tipos de signos, validadas pelos princípios fenomenológicos²⁰. Essas apreciações do signo traduzem as “condições gerais dos símbolos e outros signos que têm caráter de significante” (PEIRCE, 1995, p.29), ou seja, são a sistematização dos princípios e condições para que algo se apresente enquanto signo e, por conseguinte, para que se possa compreender qualquer processo de semiose. Esse estudo constitui o objetivo da Gramática Especulativa, primeiro ramo da Semiótica. Se essas apreciações estão logicamente fundamentadas nas categorias fenomenológicas, as relações do signo serão esquematizadas conforme se apresente enquanto qualidade, existente ou lei. Peirce desenvolveu, em maior profundidade, três tricotomias que estabelecem as relações do signo consigo mesmo, do signo com o objeto e do signo com o interpretante, conforme já abordado anteriormente.

Figura 4- Tricotomias do signo

	Signo 1º em si mesmo	Signo 2º com seu objeto	Signo 3º com seu interpretante
1º	quali-signo	ícone	rema
2º	sin-signo	índice	dicente
3º	legi-signo	símbolo	argumento

Fonte: Santaella (1983, p. 62).

Na primeira tricotomia, que expõe a relação do signo consigo mesmo, fica em evidência a forma como o signo se apresenta, gerando três tipos de signo: quali-signo, sin-signo e legi-signo.

O quali-signo é constituído unicamente de elementos de primeiridade, portanto, uma qualidade que se apresenta como signo, entretanto, precisa ser complementado por outros signos para que

²⁰ Para mais detalhes sobre as dez classes de signos, ver Peirce (1995, p. 55-59), CP 2.254-2.264 e Santaella (2004, p. 201-202; 2008, p. 92-96).

corporifique, torne-se um existente para que de fato funcione como signo. Um exemplo recorrente desse tipo de signo é a alusão a alguma cor, o vermelho, por exemplo, que designa simples e somente uma qualidade de vermelho. Peirce também usa como exemplo de mônada, o prolongamento de uma nota musical, que não implica em outras relações (CP 1.303, 1.418).

O sin-signo é composto por um ou vários quali-signos, já que se pronuncia enquanto existente por meio de suas qualidades. O sin-signo é a forma logicamente possível de corporificação do quali-signo, pois é um acontecimento real “onde a sílaba *sin* significa 'uma única vez', como em 'singular', 'simples', no latim *semel*, etc.” (PEIRCE, 1975, p. 101). A forma de existente é característica da secundidade.

O legi-signo é um tipo de signo que se apresenta como uma lei, de uma espécie geral, própria da terceiridade. Peirce (1975) expõe que a lei é comumente estabelecida pelos homens. Nesse sentido, a lei é uma convenção possibilitada pela regularidade, que, por conseguinte, permite a generalização. Conforme expõe Santaella (2008), a linguagem verbal é um exemplo bastante evidente desse tipo de signo. Uma palavra como “janela” tem uma designação geral aceita, entretanto, a *palavra* não existe de fato, apenas nomeia coisas existentes, incorporando seu significado na existência, em suas diversas manifestações, por exemplo: a ocorrência de uma palavra em distintos textos, ou várias vezes no mesmo texto. A essas diversas ocorrências de um legi-signo, Peirce denomina réplicas. Assim, associada à existência concreta, cada réplica se torna um sin-signo. Savan (1976 *apud* Santaella, 2008) expõe que regularidades de comportamentos, costumes, padrões climáticos e outras leis que implicam regularidade são também exemplos de legi-signos.

Na segunda tricotomia, Peirce apresenta os três tipos de signo (ícone, índice e símbolo) em razão de três tipos de relações possíveis com o objeto.

Um signo assume a identidade de ícone, tipo de primeiridade, quando sua referência ao objeto (existente ou não) se dá por meio de uma qualidade compartilhada (CP 2.247). Por compartilhar com o objeto uma mesma qualidade, o signo só pode ter com ele uma relação de similaridade. Todo signo guarda com seu objeto algum tipo de relação de similaridade, algo que permite a identidade entre signo e objeto. Nesse sentido, todo signo é um ícone (PEIRCE, 1995). Peirce cita como exemplos de ícone uma linha feita a lápis que representa uma linha geométrica (CP 2.304), um retrato de alguém (CP 2.292), um desenho que um artista faz de uma construção arquitetônica ou uma

fotografia (CP 2.281). Dessas distintas formas de apresentação do ícone ocorrem suas formas degeneradas, os hipoícones.

Os hipoícones, portanto, são tipos degenerados de ícones já que não se apresentam em uma relação triádica genuína. O retrato de uma pessoa desconhecida que, por força de semelhança, sugere a aparência daquela pessoa que foi registrada na tela é um exemplo desse tipo. É criada uma *possibilidade* de que tal imagem seja realmente semelhante à pessoa, que pode nem existir de fato. O ícone, sendo da natureza da primeiridade, tem suas formas degeneradas conforme seu grau de primeiridade. Assim,

os hipoícones [...] que participam das qualidades simples, ou Primeira Primeiridade, são [por exemplo] *imagens*, os que representam as relações [...] das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes, são [por exemplo] *diagramas*; os que representam [...] através de um paralelismo com alguma outra coisa, são [por exemplo] *metáforas*. (PEIRCE, 1995, p. 64)

Dessa forma, primeiro é preciso reconhecer que a semelhança é observada pela mente que interpreta o signo para então identificar que a relação de semelhança não ocorre somente na forma física, mas também nas relações por analogia, ou semelhanças, sustentadas por regras convencionais (PEIRCE, 1995). Nesse sentido, Peirce expõe que a noção de semelhança entre um ícone e seu objeto é algo discutível, contudo afirma que essa é uma discussão banal, já que não interfere no caráter de signo dos ícones.

Outro tipo de signo, o índice, na lógica da secundidade, tem com seu objeto uma relação entre existentes, na medida em que o signo é afetado de alguma forma pelo objeto (PEIRCE, 1995). O índice é um signo que indica, “aponta” para o seu objeto, como marcas de pegadas que sugerem que alguém esteve em determinado lugar. Nesse caso, as pegadas apontam para o fato de que alguém pisou em determinado solo; em outras palavras, o solo, enquanto signo da presença passada de alguém, foi afetado pelo objeto. A bandeira de cor verde ou vermelha, exposta no posto de guarda-vidas em uma praia, indica as condições do mar. A bandeira é um índice que aponta para o seu objeto, para o que pretende representar, as condições do mar. Peirce (1995, p. 66) afirma que “se a Secundidade for uma relação existencial, o índice é *genuíno*.”

Se a secundidade for uma referência, o índice é *degenerado*.” Dessa forma, um nome, que indica uma determinada pessoa, estabelece uma relação indicial entre o signo (nome) e o objeto (pessoa). Entretanto, essa relação é referencial, trata-se de um índice degenerado, afinal, um nome é um geral e não um particular existente. A presença de fumaça, indicando fogo, é uma relação existencial, o signo (fumaça) é, portanto, um índice genuíno.

Diferente do ícone e do índice, o símbolo é um tipo de signo de terceiridade, logo, tem uma relação com seu objeto por força de uma lei que, como já vimos, é uma convenção. Assim, o desdobramento das reflexões possibilitadas pela observação da cor da bandeira do posto guarda-vidas, do exemplo anterior, constitui seu caráter de símbolo. Por exemplo: a bandeira vermelha significa que as condições do mar não são totalmente seguras para banhistas e que é provável que tenha alguma corrente marítima que ofereça perigo de afogamento, que é preciso entrar no mar com mais atenção, etc. Um símbolo é um signo “que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais, que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto”. (CP 2.249, tradução nossa²¹).

O símbolo, portanto, é um signo de convenção, que não se apresenta de forma arbitrária. É necessário que o símbolo se refira ao seu objeto por associação ou algum tipo de silogismo, ou outra lei qualquer. Almeida (2009) pontua que os conceitos científicos são exemplos de símbolos, pois são ideias gerais, convencionais. Por ser uma lei geral, é um *legi-signo*, e sua ocorrência se dá pelas réplicas. Ora, se o símbolo tem significado nos casos concretos que determina, necessariamente envolve índices. Nesse contexto, fica clara a evidência da relação entre significado e experiência, mesmo que tal experiência seja com relação a um *in futuro*.

A terceira tricotomia trata da relação entre signo e interpretante e desenvolve as características do signo com relação ao tipo possível de interpretação que determinado signo comporta. Na terceira tricotomia estão os tipos: *rema*, *dicissigno* ou *dicente* e *argumento*.

O *rema* é um signo de primeiridade e carrega possibilidades de significação relativas à qualidade. Uma palavra qualquer, despida de contexto, tem diversas possibilidades de significado, não apresentando,

²¹ “*refers to the Object that it denotes by virtue of a law, usually an association of general ideas, which operates to cause the Symbol to be interpreted as referring to that Object*”. (CP 2.249).

assim, qualquer informação sobre seu objeto. Silveira (2007) expõe que, com relação ao interpretante, todo signo será, primeiramente, um rema.

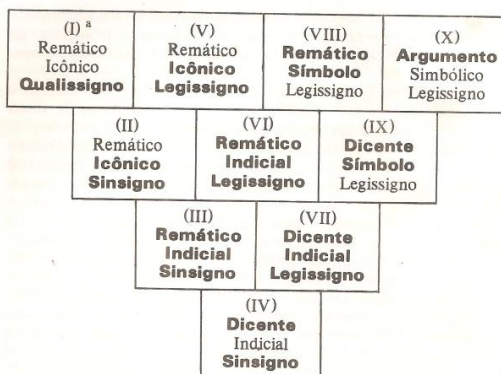
Um dicente é o “tipo de signo que *veicula* informação, em contraposição ao signo (tal como o ícone) do qual se pode derivar informação” (PEIRCE, 1995, p. 77), cujo interpretante “representa uma relação existencial real ou Secundidade genuína, como subsistindo entre o dicissigno e seu Objeto real” (CP 2.310, tradução nossa²²). As proposições são exemplos de dicissigno, independentemente de serem verdadeiras ou não, pois a questão do juízo não afeta o caráter significante do dicissigno. Sendo uma proposição, Peirce (CP 2.312) afirma que o signo dicente tem, pelo menos, duas partes: um sujeito e um predicado, sendo que esse último é um ícone, uma qualidade, dirigida ao primeiro (sujeito), que é um índice, ou seja, um existente. Para a ocorrência do dicissigno é indispensável a presença do ícone e do índice, o que inclui, necessariamente, um rema para descrever o evento que está indicado no signo. A segunda característica do signo dicente é que deve haver algum tipo de sintaxe que relacione o sujeito e o predicado (CP 2.312), possibilitando a relação entre o ícone que se traduz como predicado passível de ser atribuído ao que constitui o índice.

O argumento é o tipo de signo da terceira tricotomia, que se constitui na lógica da terceiridade e estabelece com seu interpretante uma relação por força de lei. Um argumento tenderá sempre para a verdade, já que se apresenta como um exemplo de uma classe geral e exige um juízo da proposição exposta (envolvendo, portanto, um dicente). Peirce (1975) expõe que o argumento será constituído por uma premissa e uma conclusão e, ainda que essa última seja o interpretante, a premissa continua sendo fundamental para que o signo funcione como argumento. No signo dicente, a proposição pode ser entendida como passível de ser ou não verdadeira. Já na análise de uma proposição, em direção a uma conclusão, essa se torna premissa, e o juízo está efetivamente presente para que tal conclusão seja, de fato, derivada da premissa e seja, por fim, aceita enquanto verdadeira. É importante ressaltar que as relações do signo com os correlatos não se dão de forma independente, mas têm implicância entre si. Ou seja, analisar a relação entre signo e objeto carrega, inevitavelmente, as relações do signo com o próprio signo e também com o interpretante. Do estudo dessas relações resultam as dez classes de signos. Para desenvolver essas dez

²² “represents a real existential relation or genuine Secondness, as subsisting between the Dicisign and its real Object” (CP 2.310).

classes, Peirce conservou, como o fez em todo desenvolvimento da Semiótica, as implicações entre as categorias fenomenológicas, donde extraiu as regras que regem a natureza de cada correlato em cada relação estabelecida, de forma a mantê-los compatíveis²³. Das 27 combinações possíveis entre os signos das três tricotomias, dez são logicamente permitidas, conforme figura 5:

Figura 5- As dez classes de signos



Fonte: Peirce (1995, p. 58); CP (2.264).

Essas dez classes²⁴ representam e detalham a natureza que o signo pode conformar nas suas relações. O desenvolvimento lógico do processo de significação empreendido por Peirce é um parâmetro que baliza o entendimento de quais signos resultam em quais tipos de interpretação.

Nesse momento, entramos no segundo ramo da Semiótica, a Lógica Crítica que é dedicada à análise do tipo mais complexo de signo: o argumento. Esse ramo da Semiótica tem como função “investigar as

²³ Assim, se na relação de representâmen tem-se um quali-signo, não é possível que este guarde com o objeto uma relação de existente, já que se configura como signo de possibilidade. Um quali-signo só pode ser, com relação ao objeto, um ícone e, com relação ao interpretante, um rema. Essa situação exemplifica a regra geral de que “um membro de uma categoria pode ser seguido por um membro de uma categoria igual ou menor que a si-mesmo (*sic*)” (SAVAN, 1987 *apud* QUEIROZ, 2007, p. 188).

²⁴ Para uma descrição de cada classe de signos ver Peirce (1995, p. 55) e CP 2.254 - 2.263.

condições de verdade das inferências lógicas” (SANTAELLA, 2009, p.41). Assim, na sua tendência à verdade, o argumento pode resultar de três modos de ocorrência do interpretante desse tipo de signo, que, sendo de terceiridade, se apresenta como três tipos de raciocínio ou inferência: abdução, dedução e indução.

No estudo dessas espécies de raciocínio, segundo Santaella (2004a), Peirce esteve inicialmente em busca de um esclarecimento sobre os métodos da investigação na ciência, tendo a Lógica o principal objetivo de ser um método para descobrir métodos (CP 3.364). Santaella (2004a) explica que a inferência, para Peirce, não designa apenas uma “passagem mental” sentida, mas um pensamento complexo que parte de premissas a conclusões e, portanto, nos dá razão para ter tal conclusão como verdadeira ou não. Esse movimento do raciocínio é que constitui o argumento.

A originalidade mais proeminente de Peirce se encontra em ter na formulação de hipótese – que, a partir de 1901 Peirce passou a nomear abdução – um tipo de inferência, assim como a dedução e a indução. Santaella (2004a) sugere que esse é um aspecto em que Peirce mais uma vez divergiu fortemente do cartesianismo, negando a noção de intuição de Descartes. Enquanto o entendimento cartesiano era de que a intuição era emanada do próprio espírito de forma completa e imediata, para Peirce, a formulação de hipóteses só pode ser resultado de inferência, isto é, do raciocínio, já que a inferência constitui a própria mente cognitiva. As inferências indutivas e as abduativas são processos parecidos que, algumas vezes, parecem se sobrepor. Porém, a conclusão decorrente da abdução se conforma como uma hipótese, já que tal conclusão é resultado da análise de fatos que não estão sendo observados e são, dessa forma, uma *suposição* fortemente inclinada à verdade. A formulação de uma hipótese implica em alguma criatividade, tanto para sua própria formulação quanto para o exercício do raciocínio ao tentar constatar quais os possíveis resultados permitidos por tal hipótese, a fim de que possa ser considerada possivelmente verdadeira.

O pensamento indutivo é uma forma sintética de inferência que ocorre da generalização de uma regra a partir da verificação de que algo é verdadeiro em certo número de casos particulares. Em outras palavras, a indução parte de casos particulares em que algo é verdadeiro, permitindo inferir que esse algo é verdadeiro a toda a classe de onde são extraídos os casos particulares. Para Peirce (1975), a diferença entre a indução e a abdução é que a primeira é muito mais forte pois lida com o elemento “habitudinário” do pensamento: a indução infere uma regra e

uma regra é um hábito. Já a abdução lida com o elemento criativo do pensamento que se pauta em uma suposição.

De modo distinto, no pensamento dedutivo ocorre a aplicação de uma regra geral a um caso particular, ou seja, parte-se de uma premissa maior que constitui uma regra geral, têm-se uma premissa menor que é um caso particular da classe geral da primeira premissa e, a partir daí, pode-se extrair uma conclusão verdadeira.

Assim, no ramo da Lógica Crítica, as três espécies de raciocínio são relacionadas às três categorias fenomenológicas, sendo a abdução uma inferência de primeiridade, na medida em que lida com ideias originais e ligadas a elementos sensórios; a dedução é inferência de secundidade, por estar relacionada a um fato particular; e a indução trata de uma ampliação do pensamento de ocorrências particulares para a regra geral, e, como sabemos, a generalização é elemento de terceiridade.

O terceiro ramo da Semiótica, a Retórica Especulativa ou Metodêutica, dá continuidade ao estudo dos tipos de argumento, entretanto, esses passam para a condição de métodos do pensamento científico, estágios de pensamento que guiam o fazer científico. Nesse sentido, a Metodêutica busca nos tipos de argumento desenvolvidos na Lógica Crítica as relações lógicas que implicam na formulação e validação de verdades. A Metodêutica, portanto, “estuda os métodos que devem ser seguidos na investigação, na exposição, e na aplicação da verdade” (CP 1.191, tradução nossa²⁵). O Pragmatismo, enquanto método, faz parte desse ramo (SANTAELLA, 2008).

O primeiro registro do termo *Pragmatismo* ocorreu em 1898, tendo sido usado por William James. Este creditou a autoria do termo a Peirce, que o teria criado no início dos anos 1870. O Pragmatismo de Peirce pode ser dividido em dois momentos. No primeiro, conforme Santaella (2004a, p. 26), “rompendo com a filosofia e a teologia, Peirce lançou-se em defesa do método científico”. Esse momento vem nos anos de 1877-1878, principalmente com os textos “Como tornar nossas ideias claras” e “A fixação das crenças”. Neste último texto, Peirce explora os diferentes métodos de fixação das crenças, pondo em contraste os quatro métodos listados abaixo.

1) Método da tenacidade: em que “O homem que o acolhe não se propõe a ser racional e, em verdade, se referirá frequentemente está provavelmente escolhendo o caminho mais fácil. Dissimula pois, pensar

²⁵ “studies the methods that ought to be pursued in the investigation, in the exposition, and in the application of truth.” (CP 1.191)

como lhe agrada.” (PEIRCE, 1975, p. 80). Esse método consiste na simples teimosia, por assim dizer, de se acreditar naquilo que convém, sem nenhum apoio racional ou nos fatos da realidade.

2) Método da autoridade: consiste na imposição coerente e massificada de um conjunto de doutrinas, corroborada por um brutal exercício de poder, a exemplo da forma como se sustentam doutrinas teológicas e políticas. O sistema de exercício de poder do método da autoridade aniquila qualquer possibilidade de desenvolvimento de opiniões contrárias, produzindo um sentimento coletivo amplo. Assim, Peirce (1975) aponta a superioridade mental e moral do método da autoridade sobre o método da tenacidade.

3) Método *a priori*: considerado por Peirce (1975) como mais respeitável que os anteriores do ponto de vista da razão. No entanto, esse método não se apoia prioritariamente em fatos da experiência, o que passa a caracterizá-lo, segundo Peirce (1975), como uma busca pelo que é mais “agradável à razão”, conforme o gosto de um ou de um grupo de indivíduos. Para Peirce, esse tipo de crença se desfaz na medida em que somos confrontados com opiniões diferentes das nossas e que, no entanto, são mais agradáveis a outras pessoas. Esse método é comum ao longo da história dos estudos metafísicos e, para Peirce, esse é o motivo pelo qual os metafísicos nunca chegaram a um consenso.

4) Método da ciência: a concepção central desse método é a de realidade. Para Peirce (1975), a sustentação de uma crença deve se dar em função de algo estável e externo à nossa cognição, ou seja, coisas reais. Coisas reais, justamente por serem reais, afetam a todas as pessoas; afetam, porém, de forma distinta, é claro. O principal aspecto desse método é que, tendo a evolução do espírito balizada pela realidade e pelos fatos da experiência, em algum momento todas as pessoas poderão chegar às mesmas conclusões. A validação de como as coisas realmente são ocorrerá por meio do raciocínio que, com exercício suficiente, “será levado à conclusão única e Verdadeira.” (PEIRCE, 1975, p. 85).

A partir de 1898, sem que as conclusões anteriores fossem abandonadas, tem-se uma revisão do Pragmatismo, em que a teoria se firma como método para a determinação do significado dos conceitos, principalmente com a retomada do conceito de crença (ALMEIDA, 2012). Nesse âmbito, Peirce discute os diferentes tipos de argumento e raciocínio, em especial a lógica da abdução na formação e aceitação de hipóteses, em que reside o fundamento do Pragmatismo.

Para discutir o Pragmatismo, é importante retomarmos a noção de realidade adotada por Peirce. Para o filósofo, a realidade é aquilo que

é independentemente do que pensamos que seja, é aquilo que independe do nosso conhecimento ou do que pensemos sobre²⁶. Nesse sentido, o conceito de verdade é desdobrado por Peirce, segundo Ibri (2004), na medida em que a representação que temos do real se aproxima daquilo que realmente é. É possível perceber que começa a se formar o conceito de Interpretante Final, que é justamente a mais completa e adequada representação por meio da significação. A verdade, portanto, está pautada numa “relação de correspondência, imperfeita que seja, entre representação e realidade ou entre signo e objeto” (IBRI, 2004, p. 170). Nesse contexto, reaparece a doutrina peirceana do falibilismo e do *continuum*, pois os indivíduos não vivem com significados estáticos, isto é, não se pode reduzir a natureza dinâmica dos signos, sabendo-se que a própria natureza da realidade é dinâmica. “O realismo adotado pela semiótica peirceana vincula, portanto, a representação geral a uma referência à experiência.” (SILVEIRA, 2007, p. 79).

A concepção pragmatista de verdade desempenhou um papel central no desenvolvimento do próprio Pragmatismo (WAAL, 2005), e, a partir daí, temos um esclarecimento da máxima pragmatista que preconiza:

Considerar que efeitos – imaginavelmente possíveis de alcance prático – concebemos que possa ter o objeto de nossa concepção. A concepção desses efeitos corresponderá ao todo da concepção que tenhamos do objeto. (PEIRCE, 1975, p. 59).

Para Peirce, um conceito representa aquilo que pode ser realizado na experiência. Fica, assim, destacada a dimensão ontológica do Pragmatismo peirceano e ressaltada a especificidade de seu pensamento metafísico, que prima pela reflexão de aspectos concebíveis na experiência fenomenológica ao invés da reflexão pautada unicamente na razão. Entretanto, essa reflexão pode ocorrer enquanto pensamento *in futuro*, que prepara a conduta para situações que podem vir a ocorrer.

²⁶ Essa concepção de realidade, segundo Waal (2005), refere-se àquela proposta por Johannes Duns Scotus, filósofo medieval que, diferenciando-se da tradição escolástica da qual fazia parte, valorizava o indivíduo tanto do ponto de vista metafísico quanto do ponto de vista ético, defendendo o livre-arbítrio (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006).

As concepções peirceanas de verdade, realidade e o próprio Pragmatismo, representado em sua máxima, sofreram interpretações distintas, o que originou correntes diferentes dessa teoria, dando espaço para o uso do termo de forma diferente daquela inicialmente preconizada por Peirce.

Segundo Waal (2005), as principais críticas ao Pragmatismo traziam e ainda trazem o entendimento de que as únicas ideias significativas e válidas são aquelas que acarretam alguma resposta concreta. Esse entendimento está relacionado à interpretação equivocada do que seriam os “efeitos de alcance prático” de um objeto da nossa concepção, relacionando-os ao valor unicamente prático em detrimento de qualquer valor reflexivo das ideias. Essa perspectiva estreita da validade do Pragmatismo negligencia sua função como **método** para determinar o significado de termos filosóficos, ou seja, um método para fazer filosofia que busca a clareza terminológica. Pelo contrário, o confunde com o status de **teoria** filosófica que tenta explicar a condição do universo, relacionando-o a teorias como materialismo, positivismo, etc.

Sobre o desenvolvimento do Pragmatismo, outras correntes norte-americanas, distintas de Peirce, tiveram origem no mesmo período. Também admitindo o Pragmatismo como um método, William James (1842-1910), formado em Medicina e adotando uma abordagem fundamentalmente psicológica do pensamento, admite que o significado reside num âmbito muito mais subjetivo e pessoal. James, que, assim como Peirce, considerava o significado em termos da consequência de uma proposição, defendia que essa consequência somente é verificável em particulares, validando ou não os resultados antecipados por um indivíduo (JAMES, 2006). Peirce, por outro lado, defende a formação de hábitos, transparecendo forte senso crítico, num entendimento generalizável. No ensaio “Desejo de Acreditar”, James afirma que “temos o direito de acreditar na alternativa que terá as consequências mais satisfatórias em resultado de nossa crença” (BLAU, 2006, p.20), aspecto que enaltece grande relativismo e que não cabe na abordagem peirceana. Também John Dewey (1859-1952) é figura central na formulação de uma terceira corrente pragmática. Dewey, em abordagem mais sociológica, mostra o imediatismo de nossas ideias como elementos com funções sociais. Para Dewey, a questão central é o instrumentalismo, donde as ideias devem servir para resolver problemas reais (KAPLAN, 2010).

Apesar dos diversos diálogos, principalmente com James (que tinha grande apreço por Peirce), Peirce partiu em busca de uma revisão

do seu Pragmatismo que pudesse expor de forma mais clara sua posição. Nesse percurso, Peirce adota o termo “pragmaticismo” para nomear sua própria abordagem, diferenciando-se substancialmente das demais correntes. A despeito de seu esforço, o termo pragmaticismo foi suplantado pelo uso recorrente do termo Pragmatismo (SANTAELLA, 2004a).

Segundo Waal (2005), a revisão feita por Peirce na teoria do Pragmatismo teve como principal característica a ampliação da noção de efeitos práticos em *particulares*, ou “a mera ação” (WAAL, 2005, p. 131), para a concepção do efeito prático que o conceito tem também nos *gerais*. Waal (2005, p. 131, grifo do autor) exemplifica esse aspecto:

A significação da palavra “cadeira” está relacionada *não* com certas impressões sensoriais concretas, mas com a circunstância de que o objeto dessa concepção invoca em nós o *hábito* de sentar nela [...] Às vezes, ver uma cadeira causará um comportamento completamente diferente em alguém. [...] Entretanto, sem alguma tendência geral, sem alguma regularização que coloque o conceito em contexto, qualquer conexão com fatos brutos de experiência será completamente esvaziada de significação.

Isso significa dizer que o Pragmatismo peirceano, ao mencionar os “efeitos práticos”, não está se referindo a situações ou a um grupo de situações particulares e concretas, mas à ação que determinada ideia dá ao pensamento, que se traduz na formação de hábitos. Ora, se hábitos são regras de ação, logo, são tendências gerais que orientam a conduta da vida numa regularização de comportamento. Isso não implica que “pensamos apenas com o fim de agir. Pelo contrário, na ciência experimental, nós agimos com o fim de testar nossas teorias, assim, alcançar pensamentos verdadeiros” (SHORT, 2004, p. 229, tradução nossa²⁷). Nesse sentido, o pensamento, para Peirce, tem a única função de atuar sobre a conduta, donde a dúvida, uma vez dissolvida, alcança o patamar de crença e gera hábitos de conduta, até que nova dúvida se

²⁷ “we think only in order to act. To the contrary, in experimental science, we act in order to test our theories, thus, to arrive at true thoughts” (SHORT, 2004, p. 229)

instale e seja necessário o ajuste da significação e, por conseguinte, da conduta. Peirce (CP 5.401, tradução nossa²⁸) afirma:

Eu não quis dizer, portanto, que ações, que são mais estritamente singulares que qualquer outra coisa, poderiam constituir a intenção, ou adequar uma interpretação apropriada, de qualquer símbolo. Eu comparei a ação com o final da sinfonia do pensamento, sendo a crença uma meia-cadência. Ninguém concebe que algumas barras no final de um movimento musical são o propósito do movimento. Elas devem ser chamadas sua conclusão.

Isto é, não é a mera ação que se apresenta central na abordagem pragmática de Peirce, mas “a ação conforme tende à regularização e à atualização do pensamento” (PERRY, 1935, p.2 *apud* WAAL, 2005, p.131).

Nesse estágio, Peirce dialoga principalmente com Descartes, na medida em que critica a abordagem de mente e matéria como elementos separados, entendendo-os como *continuum* do mesmo ser, um atuando sobre o outro. Para Descartes, a dúvida, despida de qualquer conhecimento anterior, deve ser o estágio inicial de qualquer reflexão. Entretanto, Peirce (1995) defende que, em verdade, esse estado de espírito não existe em homem algum. Para o filósofo, existem muitas coisas das quais não duvidamos. Duvidar simplesmente pelo ato de duvidar não incentiva nenhum movimento reflexivo. Para Peirce, a dúvida precisa ser genuína, causar desconforto, fazer surgir a necessidade de buscar uma nova crença e esse estágio será dado na experiência. O conhecimento pode ser transformado pelo pensamento, mas sua origem se dá nos fatos da observação e da experiência. Podemos afirmar, portanto, que o Pragmatismo de Peirce é um método que visa distinguir ideias claras e obscuras, auxiliando no aclaramento de proposições. Assim, o Pragmatismo se caracteriza como “método de reflexão, no sentido de servir para a análise das concepções cotadas para

²⁸ “*I did not, therefore, mean to say that acts, which are more strictly singular than anything, could constitute the purport, or adequate proper interpretation, of any symbol. I compared action to the finale of the symphony of thought, belief being a demi-cadence. Nobody conceives that the few bars at the end of a musical movement are the purpose of the movement. They may be called its upshot*”. (CP 5.401).

aceitação” (ALMEIDA, 2012, p. 209, tradução nossa²⁹), ou ainda, a análise da “realidade de algumas possibilidades” (CP 5.453). O método, no entanto, não se apresenta de forma procedimental, mas como análise lógica formal que considera que a realidade oferece elementos para a significação.

O Pragmatismo vem ao encontro e sustenta essa relação entre a representação (no pensamento) e a realidade.

[...] uma concepção, isto é, o teor racional de uma palavra ou outra expressão reside, exclusivamente, em sua concebível influência sobre a conduta da vida; de modo que, como obviamente nada que não pudesse resultar de um experimento pode exercer influência direta sobre a conduta, se se puder definir acuradamente todos os fenômenos experimentais concebíveis que a afirmação ou negação de um conceito poderia implicar, ter-se-á uma definição completa do conceito [...] (PEIRCE, 1995, p. 284).

A noção de efeitos práticos está relacionada ao confronto com a experiência que se dá continuamente no dia a dia da vivência. Surge, então, o entrelaçamento da Semiótica e do Pragmatismo, onde percebemos as consequências pragmaticamente experienciáveis do significado. Nesse contexto, Ibri (1992, p. 110) propõe outras formas de expor a máxima pragmática, uma delas afirma o seguinte: “a totalidade da manifestação fenomênica de um *continuum* perfaz sua realidade”. O Pragmatismo de Peirce se ocupa, afinal, da questão terminológica, caracterizando-se como um método para que um conceito seja definido de forma apropriada, verificável quando na ocorrência dos efeitos práticos do conceito experienciado ou imaginado. Santaella (2004b) esclarece que o Pragmatismo engloba as três categorias (primeiridade secundidade e terceiridade), entretanto, o ideal pragmático é representado pela ação da autocrítica e do autocontrole na verdadeira mudança de hábito. Assim, as categorias – enfatizamos, inclusive a primeiridade – se convertem em ação deliberada cuja inteligência é a base da avaliação lógica:

²⁹ “a reflection method in the sense that it allows an analysis of the concepts selected for acceptance”. (ALMEIDA, 2012, p. 209).

De um lado, portanto, somos irresistivelmente atraídos pelo admirável, pelo crescimento da razão criativa no mundo, de outro lado, o poder de autocrítica e o autocontrole da razão conduz nossas mudanças de hábito de modo a permitir que a ação ética se exerça rumo a esse ideal. (SANTAELLA, 2004b, p. 84).

Esse caminho em direção ao Interpretante Final e alcance do ideal pragmático é, como já afirmamos anteriormente, sempre aproximativo, imaginável, mas não realizável. Fica em evidência o **processo de evolução do significado** e não o alcance de um tipo de objetivo final. Esse processo evolutivo coloca os significados em diferentes relações de proximidade com o ideal pragmatista, já que certos tipos significados (como aqueles de terceira ordem genuína) são mais providos de autocontrole e mudança de hábito pela ação deliberada, enquanto outros estão imbuídos de sensações mais imediatas sobre as quais não temos controle. O Pragmatismo, assim, não se dispõe a desvendar o significado de todos os tipos de signos, mas dos “conceitos intelectuais, isto é, daqueles a partir dos quais podem resultar raciocínios” (PEIRCE, 1995, p. 194), o que deixa evidente a preocupação de Peirce em tornar o debate filosófico mais frutífero.

3 SEMIÓTICA E INFORMAÇÃO MUSICAL NA ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO E DA INFORMAÇÃO

A organização da informação (OI) é uma área central na Ciência da Informação, uma vez que de seus processos resultam os pontos de acesso e descritivos que permitem a recuperação da informação, considerada por Saracevic (1995) como a principal atividade da CI. No entanto, a efetividade dos processos da OI depende não somente da aplicação de instrumentos e métodos, mas também de um espaço crítico de reflexão a respeito de seus fundamentos. De acordo com Dahlberg (2006), esse espaço de reflexão é encontrado na Organização do Conhecimento (OC), que, para a autora, constitui-se como uma ciência independente, já que possui seu próprio objeto de estudo – o conhecimento – e sua atividade – a organização. Sem adentrar na discussão da filosofia da ciência e na questão de a OC constituir ou não, de fato, um campo científico, sublinhamos que seu lugar na CI é fundamental. De acordo com Bräscher e Café (2010), os processos da OI envolvem a descrição de conteúdo, por meio da indexação, classificação e resumo, e a descrição física, por meio da catalogação. Já na OC, são desenvolvidos, além das reflexões teóricas, os instrumentos aplicados nesses processos: os Sistemas de Organização do Conhecimento (SOC). Desenvolver instrumentos dessa natureza implica na adoção de fundamentos teóricos – epistemológicos, filosóficos, sociais, etc. – e posicionamento metodológico. Nesse sentido, a OC é mais geral que a OI e a relação entre as duas áreas abrange, de forma complementar, as dimensões teórico-metodológica e aplicada.

A visão geral das teorias da OC, proposta por Smiraglia (2014), aponta como as mais influentes as abordagens de Dahlberg, na sua teoria do conceito e definição de OC, Hjørland, com a análise de domínio, e as de Wilson e Svenonius, sobre abordagens bibliográficas.

A teoria do conceito (DAHLBERG, 1978) é uma abordagem estrutural da investigação dos atributos que constituem um conceito, sendo que tais atributos representariam "enunciados verdadeiros sobre determinado objeto" (DAHLBERG, 1978, p. 102). Já a análise de domínio (HJØRLAND, 1995, 2002, 2011) considera a investigação de diferentes atores em uma comunidade discursiva específica – cujas áreas de conhecimento encontram fundamento na divisão social do trabalho (HJØRLAND; ALBRECHTSEN, 1995) –, incluindo as formas de comunicação, baseada em uma perspectiva sociológica e epistemológica. Hjørland não apresenta uma definição precisa do que

seria, empiricamente, uma comunidade discursiva, mas, para Smiraglia (2014, p. 85, tradução nossa³⁰), três características se combinam na definição de domínio: "Um domínio é um grupo que compartilha uma ontologia, assume pesquisas ou trabalhos em comum, e também se engaja em discursos ou comunicação, formal ou informalmente". O autor também afirma que a maior parte das análises de domínio é infométrica, "usando combinações de análise de citações, análise de cocitação autoral, análise de contiguidade de palavras, e análise de redes para comparar visualizações de um domínio". (SMIRAGLIA, 2014, p. 87, tradução nossa³¹). Assim, nas quatro abordagens citadas por Smiraglia (2014), o conhecimento registrado mantém sua centralidade na OC.

Estruturalmente, os Sistemas de Organização do Conhecimento têm o conceito como unidade central (DAHLBERG, 1978, SMIRAGLIA, 2014) e, considerando que o conceito é uma noção definida e relacionada a um termo, a problemática da OC se institui em torno da determinação de quais conceitos devem ser considerados como representativos de um domínio de conhecimento. Essa decisão acarreta na aplicação de recortes artificiais do universo a ser representado, um movimento fundamentalmente classificatório. A centralidade do conceito enfatiza o caráter social que o conhecimento assume para a área, ou seja, o compartilhamento social do conhecimento é o que define o universo a ser analisado. O conhecimento, na esfera mental e individual do indivíduo, é compartilhado por meio de registros que são *informação*, dada sua característica objetivada (FOGL, 1979). Trata-se, portanto, de uma série de ocorrências que envolvem processos de comunicação, em que a Linguística e a Terminologia têm fundamentado a OC. Assim, observamos a centralidade que a linguagem toma nessa área, já que é por meio dessa que as convenções e regularidades do uso de termos e conceitos são verificados. Consequentemente, a convenção é o aspecto conceitual fundamental para determinar o universo da OC no seu atual paradigma.

De forma mais ou menos associada aos princípios da Linguística, a OC vem desenvolvendo seu arcabouço teórico

³⁰ "A domain is a group that shares an ontology, undertakes common research or work, and also engages in discourse or communication, formally or informally." (SMIRAGLIA, 2014, p. 85).

³¹ "using combinations of citation analysis, author co-citation analysis, co-word analysis, and network analysis to compare visualizations of a domain". (SMIRAGLIA, 2014, p. 87).

considerando que, no mapeamento conceitual, a objetividade e a precisão são alcançadas apenas parcialmente. Essa concepção pode ser sintetizada no pensamento pós-moderno da OC, proposto por Mai (1999, 2010), em que a produção de conhecimento é um processo interpretativo que resulta na constante construção das diversas concepções da realidade. Dessa forma, a noção de pluralismo de significado enfatiza a dinamicidade do conhecimento.

Essa dinamicidade precisa ser acompanhada no desenvolvimento e atualização dos SOC, considerando-se ainda que, dependendo do domínio analisado, essa característica será maior ou menor, o que nos remete de volta à questão da objetividade e da precisão serem apenas parciais. A estabilidade da definição do conceito e suas consequentes relações estão atreladas à natureza do fenômeno que origina o significado representado no conceito. Para Gnoli (2012), o “fenômeno percebido” é a dimensão mais elementar do estudo da OC, seguida da dimensão que abrange as diferentes perspectivas em relação à interpretação do fenômeno. A dimensão documental é considerada por Gnoli (2012) como menos básica, porém, pode alcançar grande relevância quando o domínio de conhecimento tem a formalidade documental como característica central (como é o caso da comunicação científica).

Nesse sentido, García Gutierrez (2011) explora um novo olhar, que o autor chama de desclassificação. A desclassificação incorpora à classificação as noções de pluralidade, dúvida, contradição, falibilismo e outros aspectos que emergem naturalmente do ato classificatório, considerado sob o prisma de uma lógica não-essencialista. Para García Gutierrez (2011), aquele que realiza o ato classificatório precisa conscientemente tomar a posição de total incompletude e parcialidade, na medida em que exige de si mesmo um olhar fixo direcionado a objetos fixados conforme a conveniência da classificação, “paralisando o mundo a partir de uma perspectiva esclerosada” (GARCÍA GUTIERREZ, 2011, p. 10, tradução nossa³²). O autor sugere que a hermenêutica seja o fio condutor da Organização do Conhecimento, propondo que esta área deve estar aberta para uma “posição pós-colonial” (GARCÍA GUTIERREZ, 2011, p. 9). Nessa posição, o conhecimento não sofreria hierarquização ou exclusão com base nas diferenças entre Hemisfério Norte (países supostamente ‘desenvolvidos’) e Hemisfério Sul, tampouco haveriam barreiras epistemológicas entre

³² “*paralyzing the world from a sclerotic perspective*”. (GARCÍA GUTIERREZ, 2011, p. 10).

conhecimento científico e não-científico, em que o primeiro se sobre põe ao segundo. Isso porque, para o autor, a informação científica acabou por influenciar na organização de outros conhecimentos como o cultural, artístico, etc., prejudicando suas identidades.

O que estaria envolvido, portanto, não é apenas a otimização dos nossos processos de informação sobre uma imensa quantidade de conhecimento subordinado ou excluído pelo conhecimento hegemônico, mas sobretudo o reforço das formas genuínas de informação e autonarrativa desses setores e da incorporação de suas visões de mundo e lógicas na microfísica da digitalidade. (GARCÍA GUTIERREZ, 2011, p. 10, tradução nossa³³).

Segundo García Gutierrez, o resultado dessa postura seria, por exemplo, a criação de sistemas de classificação baseados na desclassificação do conhecimento; são movimentos que interagem e que transformam a "única autoridade que conhecemos: a autoridade que o significado nos confere" (GARCÍA GUTIERREZ, 2011, p. 11, tradução nossa³⁴), transformando os significados mesmos de maneira contínua.

Apesar da instabilidade neurológica e alterações sensoriais causadas por uma "perspectiva esclerosada", o propósito e o contexto da classificação (MAI, 2011; POMBO, 1998), associados à natureza do fenômeno, fornecem ao ato de classificar diretrizes claras e úteis. Cabe aqui citar Beghtol (2002), que traz uma discussão em torno da ideia de "hospitalidade cultural". Esse conceito implica que os SOC elaborados com a intenção de operar em um ambiente multicultural (como a web, por exemplo) precisam assegurar que as representações sejam globalmente acessíveis, sem perder sua pertinência cultural. Um exemplo utilizado pela autora é o conceito de "tempo" que, apesar de ser um conceito universal, sua representação em calendários tem um

³³ *"What would be involved, therefore, is not only the optimization of our processes of information on an immense amount of knowledge subordinated or excluded by hegemonic knowledge, but especially the reinforcement of genuine forms of information and self-narrative of those sectors and the incorporation of their worldviews and logics in the microphysics of digitality".* (GARCIA GUTIERREZ, 2011, p. 10).

³⁴ *"[...] the only authority that we know, the authority that the meaning confers on us [...]"* (GARCIA GUTIERREZ, 2011, p. 11).

significado culturalmente localizado. Daí surge que a hospitalidade no contexto da Organização do Conhecimento é a capacidade dos SOC de abarcar não somente novos conceitos e relações, mas também novas perspectivas do domínio, buscando como objetivo principal a permeabilidade das representações, dando espaço a “distintos pontos de vista e distintas atitudes e práticas culturais” (BEGHTOL, 2002, p. 47, tradução nossa³⁵).

Saldanha (2010, p. 312) aponta como pragmatista a abordagem da OC que dá relevância ao contexto da produção de conhecimento envolvendo não apenas cientistas, mas também outros “atores da própria comunidade abordada [em que] busca-se uma linguagem compartilhada deste grupo social, a sua linguagem primitiva e seus ruídos”. Essa abordagem, que pode ser exemplificada nas folksonomias, é posta em contraponto àquela essencialista, que visa uma linguagem comum, precisa e sem ruídos. Para Saldanha (2008), o Pragmatismo confere um novo papel à Lógica, sendo que é a práxis social que constrói o significado e o objeto a que determinado termo se refere.

Essa breve discussão nos leva à conclusão de que o conceito é, de fato, central na OC, pois para modelar um SOC para fins de organização da informação não é possível trabalhar com o conhecimento na esfera mental, é necessário lidar com sua forma externalizada e acessível. A externalização por meio da linguagem é levada a cabo com o uso de conceitos, cujos significados podem ser melhor compreendidos quando relacionados ao contexto de sua ocorrência. Entretanto, essa configuração torna fundamental o uso da filosofia, especialmente a fenomenologia, epistemologia e ontologia, na construção de uma reflexão qualitativa sobre questões elementares que precedem o estudo do conceito, como “o que é saber?”, “o que sabemos?”, “como sabemos?” (SMIRAGLIA, 2014). Assim, o espectro de atuação da OC se expande conforme a complexidade de seu objeto de estudo – o conhecimento – é desvendada.

Na medida em que a CI busca trabalhar no sentido de aprimorar o processo de mediação da informação, de comunicação de ideias, depara-se com questões relacionadas à organização social, aos sujeitos, às instituições, questões de ordem linguística, instrumental, semiótica, entre outros aspectos que interferem na comunicação.

Nesse contexto, inevitavelmente, o panorama epistemológico da CI se expande em uma interação com diferentes disciplinas, cada qual

³⁵ “[...] *different points of view and different cultural attitudes and practices*” (BEGHTOL, 2002, p. 47).

evidenciando determinado aspecto do objeto central da área. A Semiótica de Peirce surge, então, como teoria possivelmente capaz de fornecer um aparato conceitual para o estudo da dimensão do significado da informação corporificada em qualquer tipo de signo.

Entretanto, especialmente no Brasil, tanto o estudo da informação musical quanto o estudo da Semiótica peirceana enquanto teoria de contribuição para a CI são ainda iniciais, apesar de ser possível observar algumas abordagens relevantes.

A CI tem cada vez mais admitido a profunda característica sociológica da sua constituição como área científica. Nas áreas de OC e OI, esse aspecto fica ainda mais evidente quando se percebe que os significados, de fato, não são estáticos, pois perpassam por uma série de experiências fenomenológicas experimentadas por indivíduos continuamente em contato com a realidade. A leitura de um documento ou a análise do conjunto conceitual de uma área de conhecimento para fins de sua representação lidam não só com estruturas da própria linguagem, representada pela sistematização de diversos signos, mas com o contexto de significação, com os objetos a que os signos se referem e, em um prospecto de acesso futuro à informação, com os possíveis significados que os signos terão em uma mente interpretante. É a partir desse quadro que se verificam certos espaços teóricos que carecem de exploração mais profunda e consistente, para o qual a Semiótica de Peirce oferece um aparato conceitual de relevância. Não se pretende afirmar que a Semiótica peirceana tenha origem em qualquer teoria sociológica, mas, dentre os três paradigmas da CI apontados por Capurro (2003), acreditamos que é o paradigma hermenêutico sociológico que faz com que as questões das relações entre signo e objeto surjam como centrais nas pesquisas em Organização do Conhecimento e da Informação; e as relações entre signo e objeto são levadas a cabo no interpretante. A visão triádica do signo adentra na compreensão de conceitos centrais da OC e OI, como: interpretação, representação, leitura, tradução, conceito, entre outros (ALMEIDA, 2009).

A seção 3.1 a seguir apresenta a revisão da literatura que diz respeito à aplicação da Semiótica nos estudos em OC e OI.

Ainda dentro da temática da OC, apresentamos, na seção 3.2, a revisão da literatura sobre os estudos da informação musical desenvolvidos na área. Conforme se verá, esses estudos são majoritariamente voltados ao desenvolvimento e aplicação de sistemas de recuperação da informação musical, sendo que os estudos envolvendo usuários também são proeminentes na área. Destacamos a

escassa reflexão qualitativa sobre a informação musical, que nos parece ser um importante papel da OC.

3.1 O ESPAÇO DA SEMIÓTICA DE PEIRCE NA ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO E DA INFORMAÇÃO

A Semiótica de Peirce já encontra diversas frentes de trabalho na CI, majoritariamente nas áreas de OC e OI, entretanto, de forma não contígua e escassa em relação a outros temas mais aplicados, bem como relativamente menos desenvolvida na literatura brasileira (ALMEIDA, 2014). Conforme mostra o estudo realizado por Almeida (2011, p. 108), as inter-relações mapeadas entre a Filosofia e Semiótica de Peirce e a CI podem ser resumidas em:

o modelo semiótico de indexação, a organização semiótica do conhecimento, a interação entre semiótica documental e linguagens documentais, os tipos de inferência como processo da indexação, bem como a colaboração do pragmatismo de Peirce à teoria terminológica.

Tendo isso em vista, essa seção se dedica a explorar as pesquisas desenvolvidas na área de OC cujo fundamento teórico está baseado na Semiótica peirceana.

Almeida (2007, 2009, 2011, 2012) empreendeu um estudo abrangente e buscou traçar as inter-relações teóricas e aplicadas da organização da informação e do conhecimento com a Filosofia e a Semiótica de Peirce. As principais conclusões apresentadas pelo autor indicam que a OC e a OI estão ancoradas em processos de inferência, ou seja, é necessário o estudo e a compreensão da lógica do pensamento e, assim, “assumir que o raciocínio do indexador está disposto em três distintos e interdependentes tipos de argumentos: abdução, dedução e indução” (ALMEIDA, 2011, p.113). As concepções pragmáticas adotadas na CI, para Almeida (2012), também indicam uma influência do pensamento peirceano na área. A preocupação com os reais efeitos práticos concebidos pela definição de um conceito e sua relação com o objeto a que representa sintetiza essa concepção. Peirce apresenta uma especial atenção aos estudos terminológicos, principalmente dos conceitos científicos, outra interface de sua pragmática que interessa à CI.

Almeida (2011) verifica ainda que, na CI, os conceitos da Semiótica de Peirce, especialmente as três tricotomias básicas dos signos, são aplicados na análise de diferentes objetos sem o devido aprofundamento na teoria peirceana. As relações entre linguagem documentária e signo documentário, entre o conceito de informação e o tipo de signo índice ou símbolo, dentre outros, são exemplos desse tipo de aplicação mais simplificada e, algumas vezes, distorcida.

Thellefsen (2004, 2002), ultrapassando a Semiótica e explorando também faces da Filosofia peirceana, desenvolveu a Organização Semiótica do Conhecimento. Na perspectiva de Thellefsen (2004, p. 514, tradução nossa³⁶), a organização do conhecimento é um “processo semiótico sociocognitivo contínuo que ocorre dentro de um domínio de conhecimento”, dessa forma, a Ciência da Informação não pode realizar a organização do conhecimento, mas apenas representá-la por meio da terminologia de uma área.

Para tanto, o autor propõe um método, chamado *Semiotic Knowledge Organization* (SKO), que prevê a construção de um perfil do conhecimento (*knowledge profiling*) de uma área com base na sua epistemologia, para então proceder à representação da organização do conhecimento. Seu método consiste em seis passos: 1) desenhar o perfil do conhecimento, explicitando as bases epistemológicas do conceito que se pretende desenvolver; 2) nomear o conceito; 3) definir o aspecto mais geral da base teórica sobre a qual o conceito se desdobrará; 4) especificar a primeira forma geral, prefixando ou sufixando termos (por exemplo, ao termo “semiótica” se une o termo “pragmática”); 5) considerar a necessidade de especificar mais o conceito, utilizando teorias secundárias na busca pela precisão; 6) verificar se é necessário maior precisão ou se é possível avaliar as consequências do conceito.

Thellefsen (2004) afirma que as consequências de um conceito são as suas relações com outros conceitos e apresenta um exemplo da aplicação de seu método com a definição de “signo fundamental”. Do ponto de vista epistemológico, o termo faz parte da teoria *Semiótica* – esse é o aspecto mais geral da base teórica. Ainda no campo epistemológico, define-se que tal termo aparece na *Semiótica pragmática de Peirce* –, aspecto mais específico da base teórica. A partir daí, sabe-se que “signo fundamental” está relacionado aos conceitos de falibilismo, realismo e faneroscopia – conceitos presentes na teoria peirceana. Com esse exemplo é possível entender que a

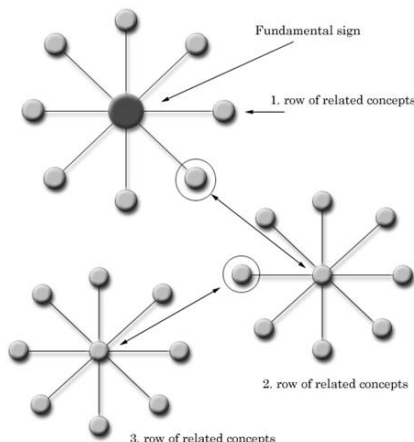
³⁶“ongoing sociocognitive semiotic processes that take place within a knowledge domain”. (THELLEFSEN, 2004, p. 514).

precisão terminológica, a eliminação de ambiguidades, se dá com base no modelo epistemológico do campo que se pretende representar, fornecendo subsídios para a construção da rede de conceitos relacionados. Essa rede é o que o autor denomina de perfil do conhecimento de um determinado domínio, sendo que, basicamente, o “perfil de conhecimento trata de delinear a terminologia” do domínio (THELLEFSEN, 2004, p. 508, tradução nossa³⁷).

Segundo o autor, o conceito de signo fundamental é uma analogia ao conceito de “nota fundamental” na música barroca; é sobre a nota fundamental que as linhas horizontais e verticais da música se desenvolvem (THELLEFSEN, 2002). Assim, sobre o signo fundamental – conceito central do campo que se pretende representar – é necessário empreender uma investigação em todos os sentidos. Essa concepção também vem de uma analogia da música. Na forma “fuga”, que tem como seu principal representante Johann Sebastian Bach, o tema principal da música é desenvolvido de diferentes formas e revisitado, portanto, nas mais distintas variações.

Assim, Thellefsen (2002) propõe que a Organização Semiótica do Conhecimento inicia com um signo fundamental que, conforme os passos explicados anteriormente, estabelece relações com outros signos secundários. Depois, cada signo secundário se torna um signo fundamental e novas relações são estabelecidas, conforme ilustrado na figura abaixo.

³⁷ “*knowledge profiling is about sharpening terminology*” (THELLEFSEN, 2004, p. 508).

Figura 6- Organização Semiótica do Conhecimento

Fonte: Thellefsen (2002, p. 84).

Na proposta de Thellefsen (2004), verificamos o desenvolvimento de uma teoria semiótica da organização do conhecimento que prima pela possibilidade de acompanhar a dinâmica do conhecimento. À medida que novas relações surgem na constituição do campo representado, novas relações podem ser inseridas na representação, sem o prejuízo de sua constituição primária, o que não é observado em estruturas hierárquicas, por exemplo.

Para Almeida (2015), a proposta de Thellefsen trata de um método que permite que se parta das consequências práticas de um conceito para a extração terminológica. O autor explica que a incursão nas relações do método pragmático e da formação de hábitos com a definição da terminologia de uma área de conhecimento permite que a OC opere com base no uso prático do conhecimento, e não apenas em generalizações dedutivas, já que essas não fornecem fundamentos para a validação pragmática dos conceitos. Almeida (2015) ainda comenta que, adotando o Pragmatismo como plano de fundo para a compreensão do desenvolvimento terminológico de um domínio, como é o caso da proposta de Thellefsen, é possível observar o nascimento de um conceito, que ocorre de forma mais particular e gradualmente alcança uma generalização crescente. Esse movimento permite identificar

termos e conceitos potenciais para a representação do domínio, sugerindo a noção de dinamicidade da representação. Não obstante, Pando e Almeida (2016, p. 115, tradução nossa³⁸) reforçam a ideia de que "a semântica das palavras não pode ser estudada separada da comunidade em que são usadas". Considerando o contexto pós-moderno do ponto de vista da teoria da classificação, os autores afirmam que é nesse sentido que a proposta semiótica permite analisar a produção do significado em determinada comunidade.

Friedman e Thellefsen (2011) tratam a análise semiótica e a teoria do conceito de Dahlberg como abordagens dominantes na OC. Para os autores, existe uma frutífera complementaridade entre essas duas teorias, sendo que a teoria do conceito responde a uma demanda de aperfeiçoamento na construção de SOC, enquanto a Semiótica configura o contexto filosófico para a discussão da questão da representação. No entanto, a relação entre as teorias não poderia ser realizada de forma tão direta quanto a seguinte afirmação dos autores: "A mais forte similaridade entre as duas teorias é o uso da triangulação como o centro das categorias principais que representam signos e conceitos. Em ambas as triangulações, as operações entre os componentes-chave e esquemas são idênticas." (FRIEDMAN; THELLEFSEN, 2011, p. 665, tradução nossa³⁹). Considerar o objetivo de cada teoria já é o suficiente para que o termo "idênticas" não seja o mais pertinente para aproximá-las. A teoria do conceito envolve uma perspectiva instrumental para a classificação e a relação entre conceitos, já a Semiótica é uma teoria de natureza geral e a ideia de OC, da forma como tratamos na CI, não é alcançada por Peirce. Friedman e Thellefsen (2011) discutem outras diferenças e apontam aproximações relevantes como o fato de ambas as teorias terem como centro a noção de representação e estarem ancoradas na Lógica.

De fato, os principais fundamentos dos estudos da OC são providos da Linguística, Terminologia e Semiologia de origem saussureana, já que a representação do conhecimento envolve principalmente questões da linguagem em processos comunicativos. Tais fundamentos não devem ser abandonados no intuito de adotar a Filosofia peirceana, ainda que esta última tenha suficiente profundidade

³⁸ "the semantics of words cannot be studied separately from the community in which they are used" (PANDO; ALMEIDA, 2016, p. 115).

³⁹ *The strongest similarity between the two theories is the use of triangulation as the center of the main categories representing signs and concepts. In both triangulations, the transactions between the key components and schemes are identical.* (FRIEDMAN; THELLEFSEN, 2011, p. 665).

e extensão para bastar-se em sua estrutura teórica. O que cabe ressaltar é que a articulação de teorias precisa, necessariamente, respeitar suas especificidades, ou seja, evidenciar suas matrizes e objetivos e aplicar seus conceitos da forma mais proveitosa possível para a reflexão sobre os objetos da CI. Em outras palavras, ao invés de sobrepor conceitos, deve-se verificar que as limitações de uma teoria sinalizam a complementaridade de outra. Friedman e Smiraglia (2013) analisam 344 mapas conceituais e, considerando o conceito como um signo, concluíram que 50.9% dos mapas apresentaram algum fundamento semiótico na sua construção (de forma consciente ou não). Destes, 68.6% apresentavam conteúdo semiótico peirceano, ou seja, sugeriam relações triádicas e evolutivas na representação do mapa conceitual, enquanto o restante apresentava conteúdo semiótico de origem saussureana, que sugeria relações diádicas e estáticas. O que nos cabe enfatizar na pesquisa de Friedman e Smiraglia (2013) é que os autores analisaram também a ocorrência de termos nos mapas conceituais e puderam constatar a recorrência de conceitos-chave da OC que, a despeito dos distintos fundamentos semióticos, trazem a evidência de uma área de conhecimento consistente “altamente focada no avanço do domínio da Organização do Conhecimento, que é baseada na teorética-conceitual”. (FRIEDMAN; SMIRAGLIA, 2013, p. 45, tradução nossa⁴⁰).

A articulação da Linguística e da Semiótica foi levada a cabo em diversos estudos desenvolvidos por Lara (2006, 2007, 2001, 1993). A autora fundamenta sua exposição em conceitos provindos principalmente da Semiótica peirceana, no entanto, interpõe tanto a Linguística estrutural quanto outros conceitos oriundos da Terminologia na sua face comunicativa. Essa abordagem, Lara (2006, p. 20) nomeia de “linguístico-semiótica”, com o intuito de, “simultaneamente, observar a organização dos sistemas semiológicos ou semióticos e o funcionamento dos signos nos processos de comunicação e interpretação”.

Lara (2006, p. 24) afirma que as linguagens artificiais (LA), categoria em que se encontram os SOC, “não têm possibilidade interpretativa ancorada na experiência vivida, como na LN [linguagem natural], ou seja, relacionada à experiência colateral ou cultural”. Nesse contexto, explora as diferenças entre as possibilidades significativas dos termos (que a autora chama de signos linguísticos) na linguagem natural

⁴⁰“*tightly focused on advancing the domain of knowledge organization, which is based on a concept-theoretic*”. (FRIEDMAN; SMIRAGLIA, 2013, p. 45).

(LN) e as tentativas de reduzir essas possibilidades na estruturação da linguagem documentária (LD), como forma de evitar ambiguidades. A autora discorre sobre o esforço empreendido na construção de uma linguagem documentária para que certas relações sejam evidenciadas e, assim, suscitem certos interpretantes delimitados por essas relações conceituais. Isto é, “de modo a sugerir uma possibilidade interpretativa que não é individual, mas organizada por uma comunidade de práticas ao longo da experiência com os conceitos de uma área de especialidade ou de atividade.” (LARA, 2006, p. 26). Ao nosso entender, não se trata de delimitar ou controlar o interpretante, mas de reconhecer a formação de hábitos sustentados por crenças. Tais hábitos mentais formam tendências de interpretação. O interpretante dinâmico é individual, porém, alguns signos são da natureza de lei, de convenção social, como é o caso do conceito.

Lara (2001) explora a analogia na construção do significado. A analogia é, sobretudo, a tentativa de ajustar um novo conhecimento ao repertório de conhecimento que já possuímos. Na Filosofia peirceana, trata-se do ajuste do significado em função de uma nova experiência. Com efeito, as noções de interpretante, hábito e experiência colateral são fundamentais na CI para explicar de que forma o usuário vai estabelecer uma relação de significado com diferentes conceitos e assuntos, pois, conforme defende Mai (2011), a melhor forma de representação do assunto de um documento não deve ser buscada no próprio documento, mas nos usuários, nos movimentos e possibilidades significativas que os conceitos têm no fluxo social de comunicação.

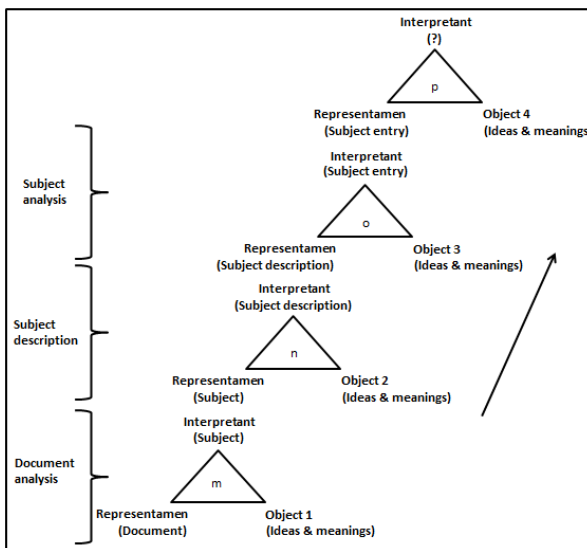
Nesse contexto, ressaltamos que o papel da indexação, processo central na OI, tem seu resultado intimamente relacionado com os pressupostos da OC. A intrínseca característica interpretativa que compõe a efetivação da indexação é abordada por Mai (2001) como um atributo que está presente em todas as fases desse processo. Em função dessa característica, a indexação traz consigo uma frágil certeza de seu resultado pelo principal fato de que a interpretação está longe de ser neutra, independentemente da vontade do indexador de sê-lo. Na CI, sabemos que a não existência da neutralidade na leitura documental se deve, em primeira instância, à orientação do processo de indexação para um grupo de usuários definido. Entretanto, mesmo com a adoção de certos parâmetros, a interpretação *per se* não é neutra, pois ela está entrelaçada com o contexto do indexador, responsável pela busca dos possíveis significados. Assim, Mai (2001) defende que a indexação, seja qual for a quantidade de etapas que se considere que tenha, é um

processo que, como um todo, é de natureza interpretativa e, portanto, se dá por meio de signos. Ou seja,

apesar de cada um dos elementos da indexação de assunto – documento, assunto, descrição de assunto e entrada de assunto – serem signos, cada um é um tipo diferente de signo, que fará uma considerável diferença na forma de abordá-los e interpretá-los. (MAI, 2001, p. 611, tradução nossa⁴¹).

Mai (2001) explica que o indexador inicia o processo interpretativo quando inicia a análise do documento e cria, em sua mente, um signo relativo ao assunto do documento. A continuidade da análise do indexador faz com que se interponham novas significações e novos signos em direção à determinação do assunto e sua verbalização. Até que ocorra a etapa de tradução para a linguagem de indexação, novos processos de semiose ocorrerão, implicando na modificação dos signos presentes na mente do indexador. Esse processo é ilustrado pela figura 5, em que Mai (2001) enfatiza que os triângulos são chamados de *m*, *n*, *o*, *p* ao invés de *a*, *b*, *c*, *d* para sinalizar que a indexação é parte de um processo mais amplo de interpretação.

⁴¹ “*although each of the elements in the subject indexing process – document, subject, subject description and subject entry – are signs, that each is a different kind of sign will make a considerable difference in how one approaches them and interprets them.*” (MAI, 2001, p. 611)

Figura 7- Modelo semiótico de indexação

Fonte: Mai (2001, p. 591, adaptação nossa).

Na figura acima, cada triângulo é um signo, sendo que o interpretante de cada signo se torna o representâmen do signo consequente. O triângulo *m* representa o processo semiótico do que seria o primeiro passo do processo de indexação, ou seja, a atuação do indexador sobre o documento (representâmen) que se refere a certas ideias e significados (objetos). O interpretante gerado na mente do indexador corresponderia à compreensão do assunto de que trata o documento e o interpretante seria um argumento. Em um novo processo de semiose (triângulo *n*), cujo assunto do documento é o representâmen, o interpretante se dirige à descrição do assunto (uma colagem de diversas sentenças), sendo um símbolo dicente, ou seja, a ocorrência particular naquele documento (relação de secundidade com o interpretante) de certos significados gerais (relação de terceiridade com o objeto). A descrição do assunto se torna o representâmen de um novo processo de semiose (triângulo *o*) sobre o qual o indexador atua em direção à definição da forma de entrada do assunto, de acordo com princípios de formalização. Nesse caso, para Mai (2001), o signo é um legi-signo indexical dicente. A relação de secundidade com o objeto do

signo é construída com base na ideia de que o processo de indexação está sendo realizado por um mesmo indexador, e, por isso, “a colagem de assuntos que o indexador produziu afeta diretamente a interpretação da descrição de assunto.” (MAI, 2001, p. 618, tradução nossa⁴²). Conforme o autor explica, caso o triângulo *o* representasse o processo realizado por um indexador diferente, a relação com o objeto poderia ser classificada como de terceiridade, ou simbólica. O registro de diversas sentenças que descrevem o assunto do documento representa de forma clara a relação dicente com o interpretante, já que o argumento é um tipo mais complexo de signo e o rema seria identificado no caso do uso de substantivos sem relação com um contexto particular.

Assim como a corrente do processo de semiose teria início antes do processo de indexação, na produção do documento pelo autor – podendo, ainda, regredir infinitamente, se considerarmos outros processos que levaram o autor a escrever o documento –, Mai (2001) explica que o processo de semiose avança infinitamente, aspecto representado pela indefinição do interpretante no triângulo *p*. A partir dessa etapa, seria necessário considerar a participação do usuário na interpretação sígnica.

Almeida e Guimarães (2008) empreendem uma reflexão sobre os estudos de Mai a respeito do modelo semiótico de indexação e defendem que a abordagem semiótica faz ampliar o conhecimento das atividades de indexação, ultrapassando a visão simplista de uma “leitura somada a uma troca de palavras” (ALMEIDA; GUIMARÃES, 2008, p.15). Segundo os autores, uma das consequências dessa abordagem é que se percebe que a semiose desenvolvida no processo de indexação se direciona a uma redução da complexidade do interpretante, na medida em que há perda de informação quando da redução do tema do documento em assuntos e termos. Para Almeida e Guimarães (2008), esse é um movimento inverso ao que ocorreria naturalmente na semiose, entretanto, não deixa de se caracterizar como processo semiótico. Os autores ainda abordam outros aspectos que impactam na epistemologia do processo de indexação, como a continuidade da semiose após o término da indexação, quando novas fases de interpretação terão início. Da mesma forma, evidenciam a relevância do objeto que o indexador representa durante o procedimento, que se modifica em cada etapa da indexação.

⁴² “The subject collage that the indexer produced directly affects the interpretation of the subject description.” (MAI, 2001, p. 618).

Conforme afirmam Almeida, Fujita e Reis (2013), a indexação é, por excelência, um processo intelectual e não uma atividade unicamente técnica e prática. Ao adotar essa perspectiva, é razoável aceitar que a indexação ocorre por meio de signos, como postula Mai (2001). Entretanto, Almeida, Fujita e Reis (2013) vão além da Gramática Especulativa e defendem que, não só as categorias de signos fazem parte do processo intelectual de indexação, mas também os tipos de inferência, que a Lógica Pura explora com profundidade. Com base em Almeida (2011), os autores definem que a indexação ocorre na sequência: abdução, dedução e indução, sendo que: “abdução é o estágio criativo da indexação, dedução é o estágio de generalização, e indução é a fase de teste e continuidade da representação de assunto.” (ALMEIDA; FUJITA; REIS, 2013, p. 237, tradução nossa⁴³).

No que se refere ao objeto da representação de assunto, Sousa e Almeida (2012) expõem a questão de como se constitui o referente que o indexador adota no momento de representar o assunto de um documento. A principal questão levantada pelos autores é que o indexador não compartilha da mesma realidade que o usuário, ou seja, não tem a mesma experiência colateral que o usuário atinge na realidade da sua vivência. Dessa forma, para alcançar certos significados, o indexador tem como referente as delimitações apresentadas nos Sistemas de Organização do Conhecimento. Em outras palavras, “o indexador só tem a experiência sociocognitiva gerada a partir do contato com as obras, mas não possui a experiência de um especialista da área dos documentos que tem de indexar” (SOUSA; ALMEIDA, 2012, p. 30), e é por meio dessa experiência com as obras que é extraída a constituição do referente e, por decorrência, do significado.

Thellefsen, Thellefsen e Sørensen (2013) evidenciam que os estudos em OC têm como princípio a organização de unidades semânticas no intuito de empreender a construção de SOC. No entanto, os princípios que governam as necessidades informacionais dos usuários são distintos daqueles que governam relações semânticas, pois estão ancorados em necessidades informacionais genuínas. O estado da mente que implica uma necessidade informacional está relacionado ao Pragmatismo peirceano na medida em que, atuando como estado de dúvida, motiva o indivíduo a realizar uma busca informacional que sustente um estado de crença. Assim, qualquer empreendimento em

⁴³ “*abduction is the creative stage of indexing, deduction is the generalizing stage, and induction is the phase of testing and continuity of subject representation*” (ALMEIDA; FUJITA; REIS, 2013, p. 237).

relação à busca por informação não é um objetivo em si mesmo, mas deve ser considerado como um processo referente à outra finalidade, isto é, àquela situação que levou ao estado de dúvida.

Nessa linha de pensamento, os autores inserem a relação entre informação e conhecimento. Ora, não é possível que surja qualquer tipo de dúvida em relação a algo que não se tem nenhum conhecimento. Dessa forma, a ideia de necessidade de informação se aproxima do que poderia ser chamado de necessidade de conhecimento, do qual a informação é parte constituinte. Considerando a ambiguidade existente na CI entre os termos “informação” e “conhecimento”, os autores defendem a utilização da terminologia fundamentada no Pragmatismo peirceano: estado de dúvida.

De forma geral, uma visão semiótica e pragmática da necessidade de informação deve considerar “que signos são signos de significados; que usuários interpretam signos, e usam signos na sua atividade de busca por informação, simplesmente porque os signos carregam significado para o usuário” (THELLEFSEN; THELLEFSEN; SØRENSEN, 2013, p. 220, tradução nossa⁴⁴). Ainda é necessário considerar que a potencialidade de qualquer significado do signo está relacionada à experiência colateral de cada indivíduo, já que essa última constitui as condições necessárias para a ocorrência dos significados.

Os conceitos de informação e conhecimento também são abordados por Thellefsen, Thellefsen e Sørensen (2013) e Raber & Budd (2003), sob um prisma semiótico, incluindo suas relações com a emoção. Nesse último caso, Sørensen, Thellefsen, Thellefsen (2016) explicam que a emoção seria o primeiro movimento mental, ainda muito indefinido, em direção ao conhecimento. A informação, por sua vez, representaria o segundo estágio, configurando-se como uma experiência particular e cujos elementos absorvidos comporiam o conhecimento, de natureza geral e argumentativa.

Parecem ser proícuas as inserções da Semiótica na OC e na OI, tanto com relação aos problemas da linguagem quanto à própria concepção de interpretação, conceito que é recorrente nessas áreas. A interpretação de fato ocorre nos processos de indexação e de mapeamento conceitual de um domínio, entretanto, parecem ser diminutos os estudos que tratam desta problemática referindo-se a tipos específicos de informação. Se Peirce afirma que o interpretante é da

⁴⁴ “that signs are signs of meaning; that users interpret signs, and use signs in their information seeking activity, simply because the signs carries meaning to the user.” (THELLEFSEN; THELLEFSEN; SØRENSEN, 2013, p. 220).

natureza do signo, é evidente que cada tipo de signo, conformado em certa linguagem (musical, verbal, imagética), conformará um processo diferente de interpretação. Além disso, fica evidente a preocupação maior com os processos relacionados à representação do conhecimento e da informação, mas não com a natureza do conceito que cada tipo de signo pode gerar. A literatura parece aceitar acriticamente que falar de conceitos significa falar de um universo de fenômenos homogêneos, no entanto, nem todo efeito de significado é concebido com base em fundamentos lógicos deliberados. Consequentemente, nem sempre é a convenção o princípio que determina o uso de conceitos quando da designação de certos níveis de significado. Ressaltamos ainda que uma análise mais fina dos aspectos específicos da informação musical se configura em uma contribuição totalmente nova para a área.

3.2 INFORMAÇÃO MUSICAL NA ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO E DA INFORMAÇÃO

Nessa seção, apresentamos um panorama de pesquisas realizadas tendo a informação musical como foco, ou seja, pesquisas que abordam a música no âmbito da Ciência da Informação, com especial ênfase nos trabalhos das áreas de OC e OI. A seção está dividida em duas partes. A primeira apresenta abordagens de cunho teórico, que exploram as características da música como informação. A segunda parte apresenta estudos sobre uso e usuários da informação musical, que incluem também os sistemas de recuperação da informação dedicados à música.

Sobre a organização e delimitação das seções que seguem cabem dois esclarecimentos. Primeiro, a presente pesquisa tem como foco o uso da música com fins de recreação e este foco será mantido na revisão de literatura, estando excluídas as pesquisas voltadas aos especialistas em música. Segundo, a divisão das seções em “abordagens teóricas” e “abordagens aplicadas” tem como propósito simplesmente agrupar alguns temas relacionados, já que a literatura sobre informação musical se desenvolve especialmente na área chamada *Music Information Retrieval* (MIR) que, segundo Downie (2004), é uma área multidisciplinar de pesquisa, que busca desenvolver mecanismos de gestão, acesso e uso de coleções de música. A organização das seções não deve ser tomada de forma limitadora, assim, em alguns momentos, as abordagens teóricas e práticas podem ocorrer em ambas seções.

3.2.1 Abordagens teóricas

Principalmente a partir da década de 1980, quando sistemas computadorizados ganharam espaço nos processos informacionais, foi possível encontrar, na literatura internacional, estudos relacionados aos problemas da recuperação da informação musical (DOWNIE, 1999). Pensar a recuperação de qualquer tipo de informação implica pensar quais atributos da informação serão registrados e relacionados e de que forma isso será feito, qual será o design do sistema e quais serão as opções de busca e recuperação da informação. Nesse âmbito, ganhou destaque a reflexão sobre a informação musical como unidade documental que, enquanto item de um acervo, precisa ser organizado, preservado, registrado e recuperado. Nesse contexto, catálogos e serviços de informação buscavam auxiliar na recuperação desses itens, baseando-se principalmente em um ambiente textual.

Em 1996, Alexander McLane publicou o primeiro trabalho discutindo diferentes formas de entender a música como informação e as problemáticas relacionadas a esse entendimento. Para o autor, é necessário considerar a sonoridade como principal atributo da informação musical, já que é isso que a diferencia de outros tipos de informação, como os livros sobre música. McLane (1996) apresenta uma visão geral de sistemas de recuperação da informação musical com diferentes estruturas e focos, baseados na notação musical, na sonoridade, em códigos alfanuméricos e na estrutura musical. Nesse levantamento, o autor expõe e discute a eficiência de diferentes *Music Representation Language* (MRLs) e destaca que definições textuais e relações entre palavras (como sinônimos) não representam de forma eficiente o material sonoro que constitui a música, por isso, é preciso ampliar os recursos dos sistemas de recuperação da informação, para englobar outros aspectos das informações multimídia. Atualmente, esse quadro evoluiu consideravelmente, pelo menos no que concerne à parte aplicada dos sistemas de informação e que, obviamente, envolve áreas de pesquisa relacionadas à Computação. Por exemplo, Downie (2008) mostra a avaliação de diversas tarefas de sistemas de recuperação da informação majoritariamente baseados em áudio. Tripathy et al. (2009) apresentam uma discussão sobre arquitetura de sistemas e algoritmos para a realização do *query by humming* (busca pelo cantarolar), em que o sistema grava, pelo microfone, o cantarolar do usuário e recupera músicas com características similares de ritmo e melodia. Typke, Wiering e Veltcamp (2005) elaboraram um levantamento que promove uma visão geral dos sistemas de recuperação

musical baseados em conteúdo tanto para documentos em áudio como para notações musicais. Barros e Vieira (2010) discutem a relação entre o uso do modelo de metadados MPEG7 para descrição e gerenciamento de documentos multimídia e a eficiência da recuperação desse tipo de informação. Entretanto, acreditamos que a relevância da publicação de McLane (1996) está em evidenciar a noção de representação completa da música – que inclui informações sonoras, gráficas e textuais – para distintos fins e usos, tornando-se um importante marco da pesquisa sobre informação musical. Essa discussão poderia ser amplamente desenvolvida na área da Computação e áreas afins, como Desenvolvimento de Sistemas, Engenharia, Arquitetura da Informação, etc., porém, não é nosso objetivo explorar tais abordagens, mas sim aquelas que dizem respeito mais especificamente à área da Ciência da Informação.

Segundo Smiraglia (2002a), apenas a partir do final da década de 1990 é que se inicia uma discussão conceitual na área de Organização do Conhecimento sobre um esclarecimento na diferenciação entre o suporte físico e o conteúdo intelectual enquanto propriedades que constituem o documento. À parte do que ocorre na especificidade dos processos técnicos de representação da informação, que podem ser divididos em catalogação (descrição física) indexação, classificação e condensação (descrição de conteúdo), a atual discussão busca ultrapassar a descrição unitária e individualizada dos documentos e instaurar uma visão mais ampla do que constitui o conteúdo intelectual ou obra (*work*). Essas discussões têm impacto teórico na revisão dos princípios de catalogação e, portanto, na organização da informação, culminando na publicação dos *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR), que passa a dar especial atenção às relações entre os itens de um catálogo (estabelecidas a partir das relações de distintos documentos ou instâncias da mesma obra). Também é possível observar uma evolução nas discussões da Organização do Conhecimento a partir da consideração, na análise de termos e conceitos de domínios de conhecimento, de aspectos epistemológicos e culturais das comunidades discursivas⁴⁵.

O FRBR (IFLA, 1998) é um modelo conceitual que define três grupos: Grupo 1: entidades; Grupo 2: atributos; Grupo 3: relacionamentos. As entidades, que são produto de trabalho intelectual ou artístico, são definidas como: obra (*work*) (uma distinta criação

⁴⁵ A publicação de Hjørland e Albrechtsen (1995) pode ser considerada uma referência cronológica na instauração dessas abordagens.

artística ou intelectual), expressão (a realização artística ou intelectual de uma obra), manifestação (a materialização de uma expressão de uma obra) e item (um único exemplar de uma manifestação). A noção de obra (*work*), já discutida por Smiraglia e Tillet no início da década de 1990 (SMIRAGLIA; LEAZER, 1995), está vinculada ao conteúdo intelectual que pode figurar em distintas instâncias, isto é, pode ser registrada em distintos documentos. Dessa forma, entende-se que a obra musical é uma ideia, uma construção intelectual sonora e, portanto, abstrata. Para Smiraglia⁴⁶ (2001; 2002b), a obra é o conceito-chave para a recuperação da informação musical, é o elemento cânone do qual derivam diversas formas de expressão dessa obra, nesse sentido, o uso do título uniforme é, atualmente, a prática que mais se aproxima dessa perspectiva. O autor afirma que a descrição da informação em catálogos deve explicitar as relações entre as variações físicas e sonoras e a obra base da qual resultam essas variações. Smiraglia (2001) relaciona o conceito de obra ao símbolo peirceano, que não tem um significado fixo, mas cujo significado é uma função da percepção. Em outras palavras, o autor parece afirmar que a obra possui um significado mutável, pois depende de aspectos, como identidade cultural, para ser compreendida. Nessa discussão, o autor transfere o foco da abordagem, que antes tinha o documento como foco, para a concepção intelectual da obra, que terá seu significado no processo perceptivo do receptor. Smiraglia (2001) faz ainda algumas relações com o conceito de *signo* de Saussure e Barthes, entretanto, se concentra em discutir a centralidade do conceito de obra (*work*) na recuperação da informação. Um exemplo do uso dos princípios do FRBR pode ser observado no *The Music Ontology*⁴⁷, um modelo de metadados descritivos que fornece um *framework* para publicação na web de dados estruturados relacionados à música. Dentre os metadados propostos estão as entidades descritas no FRBR; o modelo também oferece a descrição de atributos e estabelecimento de relações.

Ainda sobre a discussão do conceito de obra, Pietras e Robinson (2012) trazem questões complementares ao conceito geral, o entendimento de obra musical sob o ponto de vista dos editores de música e sob a perspectiva bibliográfica. Sobre o conceito geral de obra, os autores expõem diferentes perspectivas: fenomenológica, comportamental, semiológica. A exposição deixa clara a forma como as perspectivas se sobrepõem em vários momentos, todavia demonstram a

⁴⁶ Richard P. Smiraglia faz parte do *Working Group on FRBR/CRM Dialogue* da IFLA, conforme <<http://www.ifla.org/node/928>>.

⁴⁷ Disponível em: <<http://musicontology.com/>>.

complexidade de tal conceito, sendo recorrente a menção a uma essência abstrata, acessada por meio de um documento.

Para Pietras e Robinson (2012), existe um distanciamento entre a obra original e suas instâncias, tanto nas possíveis performances, novos arranjos, quanto em novas edições de discos, partituras etc. Nesse sentido, a visão dos editores de música trazem importantes informações quando da necessidade de descrição de uma obra musical na esfera bibliográfica, pois esses naturalmente participam desses momentos de modificações da música. Além disso, esses profissionais possuem registros e catálogos capazes de guiar o indivíduo para o reconhecimento da obra original. Quando apresentam a visão bibliográfica de obra musical, os autores retomam a abordagem proposta nos FRBR e FRAD (*Functional Requirements for Authority Data*) como instrumentos teóricos que interferem nas práticas da catalogação. Percebemos, portanto, que o ponto de vista dos editores complementa a descrição bibliográfica da obra musical.

Com foco na análise das entidades do grupo 1 do FRBR, Riley (2008) desenvolve conceitos operacionais de obra e manifestação para aplicação em sistemas de *Music Information Retrieval* (MIR), seguindo a caracterização do FRBR de “‘adaptação’ como relação entre duas obras, e ‘arranjo’ como a relação entre duas expressões da mesma obra” (RILEY, 2008, p. 440, tradução nossa⁴⁸). Segundo o autor, essa definição atende os cânones da música ocidental em que a composição precede qualquer manifestação da obra, entretanto, em outras culturas, essa noção pode não ser tão natural, isto é, a própria noção de obra pode estar intimamente ligada à sua manifestação e não necessariamente à abstratividade proposta pelo FRBR. Riley (2008) expõe que a definição de obra varia dependendo do gênero musical, por exemplo, para o jazz, a obra é definida pelo tom da música, assim, performances no mesmo tom, mesmo que divergentes em outras características, seriam expressões da mesma obra. Já para música pop, uma música específica é a referência de obra, suas diferentes expressões ocorrem nas performances. A principal abordagem de Riley (2008) é o desenvolvimento de conceitos operacionais que permitam a aplicação dos princípios do FRBR em sistemas de MIR. Assim, o uso do modelo FRBR para descrição da informação musical traz benefícios para a área de MIR na medida em que os metadados estruturais e técnicos

⁴⁸ “ ‘adaptation’ as a relationship between two Works, and ‘arrangement’ as relationship between two Expressions of the same Work.” (RILEY, 2008, p. 440).

necessários para o funcionamento do sistema – amplamente explorados nas pesquisas em MIR – seriam complementados pelos metadados descritivos baseados no FRBR. Por um lado, adotar os princípios do FRBR faz com que o ambiente das bibliotecas amplie seu alcance inserindo a gestão informacional, na perspectiva da web semântica (RILEY, 2008). Por outro lado, isso pode não ser eficiente para todos os tipos de música. Essa publicação de 2008 parece ser um esforço para consolidar a proposta de Riley e Mayer (2006), que buscou mostrar os benefícios mútuos de uma maior interação entre a área de MIR e os bibliotecários dedicados à informação musical. Com base na análise dos principais temas das publicações e conferências da *Music Library Association* (MLA) e *International Association of Music Library, Archives, and Documentations Centres* (IAML), os autores enfatizam que essa interação teria seu fundamento na fusão da teoria e da prática, providas de ambas as áreas.

No que concerne à representação da informação musical, o artigo de J. Stephen Downie, baseado na sua tese de doutorado finalizada em 1999, publicado em 2003 no *Annual Review of Information Science and Technology* (ARIST) sob o título *Music Information Retrieval*, deve ser destacado e pode ser considerado um marco no tema. A abordagem de Downie (2003) é bastante ampla e traz uma sistematização das sete facetas que o autor considera serem partes da informação musical e os desafios que acompanham essa pluralidade no desenvolvimento de um sistema de recuperação musical. Downie (2003) retoma a ideia de McLane (1996) de completude representacional da música em sistemas de MIR e relaciona esse conceito às facetas da música, ou seja, o número de facetas presentes na representação da informação musical define o grau de completude de sua representação. Assim, “um sistema que inclui todas as facetas da informação musical (e suas subfacetas), tanto em áudio quanto em formas simbólicas, é ‘representacionalmente completo.’” (DOWNIE, 2003, p. 308, tradução nossa⁴⁹).

As sete facetas descritas por Downie (2003) dizem respeito à própria estrutura da música e do documento no qual está registrada e estão dentro do que o autor chama de desafio multifacetado. São elas: tonal, temporal, harmônica, de timbre, editorial, textual e bibliográfica. Definir quais e como essas facetas serão descritas em um sistema de

⁴⁹ “A system that includes all the music information facets (and their subfacets), in both audio and symbolic forms, is ‘representationally complete.’” (DOWNIE, 2003, p. 308).

MIR, como possivelmente podem figurar nos diversos registros ao redor do mundo, como serão buscadas pelos usuários etc. são questões que compõem outros quatro desafios: multirrepresentacional, multicultural, multiexperimental e multidisciplinar.

Essas questões não são novas. Svenonius (1994) já havia pontuado os limites relacionados à indexação de linguagens não verbais. A primeira questão que surge é a conceituação do que seria assunto (*subject*). Para Svenonius (1994), esse tipo de discussão causa confusões filosóficas e se baseia no uso de termos tão ambíguos quanto o próprio termo do qual se tenta definir o conceito. O autor parte, então, da premissa de que o melhor seria pensar em modelos de indexação que respeitem a natureza de cada linguagem, ou seja, pensar indexação para informação em linguagem verbal não seria o mesmo processo que pensá-la para a música ou arte visual.

Mesmo se pudéssemos construir léxicos das formas visuais e das notas musicais, eles seriam logicamente tipos diferentes dos léxicos de palavras. Prova disso é que as formas visuais e as notas musicais, diferente das palavras, não podem ser definidas nem traduzidas. Além disso, enquanto as formas visuais e as notas musicais são capazes de articulação, as leis que governam suas combinações são de tipo diferente da sintaxe que liga palavras. (SVENONIUS, 1994, p. 601, tradução nossa⁵⁰).

Essas postulações são um indício da eminente necessidade que já se apresentava de alguma teoria que estivesse desvinculada do estruturalismo linguístico e das teorias comunicacionais e terminológicas voltadas à linguagem verbal. A simples transposição de conceitos e processos aplicados comumente à linguagem verbal para outras linguagens não atende nem teoricamente nem empiricamente as discussões que ora são expostas. O próprio termo “tema” tem um significado institucionalizado na área da Música, que é distinto do

⁵⁰*Even if we could construct lexicons of visual forms and musical notes, they would be logically different in kind from word lexicons. Proof of this is that visual forms and musical notes, unlike words, can neither be defined nor translated. Moreover, while visual forms and musical notes are capable of articulation, the laws that govern their combinations are different in kind from the syntax that links words.* (SVENONIUS, 1994, p. 601).

entendimento que usualmente a CI traz, de que “tema” e “assunto” compartilham significados muito próximos. Da mesma forma, a noção de “resumo” também é diferente nos tipos de linguagem. Huron (2000), considerando resumo da informação musical um extrato melódico, afirma que nem todas as partes da música são igualmente representativas e que “a prática de extrair os segundos iniciais (*incipit*) não é ótima para identificar ou reconhecer uma obra” (HURON, 2000, p. 2, tradução nossa⁵¹). O autor defende que seria mais eficiente uma síntese de duas ou mais passagens da música, editadas em uma única amostra de alguns segundos de duração.

A música pode carregar certos significados, representações e relações intencionadas pelo compositor, expressa Svenonius (1994), mas, por outro lado, tem o poder de suscitar sensações e relações (similares ou distintas daquelas intencionadas pelo compositor). Aí a questão da indexação se envolve com uma especificidade peculiar desse tipo de informação, diferentemente da linguagem discursiva, que é relativamente mais objetiva e referencial. Situação similar ocorre com outros materiais que não são utilizados para fins de documentação (como poesia, escultura etc.).

Myers (1995), no mesmo sentido de Svenonius (1994), mostra as especificidades das características da música e as dificuldades que envolvem sua catalogação e indexação. A discussão desenvolvida pela autora passa pela rápida exposição da incerteza que paira sobre o conceito de assunto (*subject*) em Música e dá especial atenção às variadas formas que esse tipo de informação pode tomar (livretos, CD, LP, fragmentos, etc.). Esses fatores culminam na inexistência de padronização na identificação do título e responsabilidades, excesso de informações na área de notas do registro bibliográfico para registrar diferentes responsabilidades, resultando, muitas vezes, na redundância de informações da representação descritiva. Também cabe apontar os estudos a respeito da terminologia na representação do gênero, da forma e da expressão musical. Essa terminologia, que não se apresenta definida formalmente para fins de catalogação e indexação, acaba por resultar na inserção de termos de diferentes naturezas no campo assunto, em notas ou em metadados específicos. Para Smiraglia (2002b), a dicotomia entre representar a instância física da música e representar a obra⁵² permanece

⁵¹ “the practice of extracting the initial few seconds (*incipit*) is not optimum for identifying or recognizing a work.” (HURON, 2000, p.2).

⁵² Para Smiraglia (2002b) a representação da obra (*work*) estaria relacionada ao registro das informações originais da obra da qual o material é derivado ou

no discurso da Ciência da Informação, poderíamos ainda adicionar a instância dos efeitos de interpretação que são igualmente relevantes na representação da informação.

O contato entre usuário e sistema de recuperação da informação é o momento em que entram em evidência os produtos gerados pelos processos da OI, o comportamento dos usuários e o design do sistema. Quanto aos aspectos que antecedem esse momento, parece-nos que adentramos no espaço da área de Organização do Conhecimento (OC). Quando se busca amparo teórico de cunho fenomenológico, epistemológico, social e pragmático (no sentido do Pragmatismo peirceano) para o mapeamento e modelagem de um domínio de conhecimento, se está estabelecendo um “formato” para esse domínio, com vistas a antecipar o que futuramente pode vir a ser expresso na necessidade informacional. As pesquisas em OC têm evoluído no sentido de adotar abordagens que tentam acompanhar a dinamicidade do conhecimento no âmbito real e refletir essa dinamicidade, sempre de forma aproximativa, nos Sistemas de Organização do Conhecimento. Assim, diferente das investidas da área de MIR e daquelas referentes à OI, as discussões em OC necessariamente precisam partir de um esclarecimento da matriz teórica, que referencia o ponto de vista exposto, ao menos para que o leitor tenha maior compreensão de que fenômenos estão sendo discutidos, isto é, do que realmente se está falando.

Em Abrahamsen (2003) e Lam (2011) percebemos uma abordagem mais voltada para a contextualização dos conceitos centrais e para o entendimento mais amplo e profundo sobre a música enquanto informação. Abrahamsen (2003) traz uma perspectiva epistemológica sobre a indexação de gêneros musicais em bibliotecas, discussão que se encontra dentro da área de Organização do Conhecimento, mais especificamente ancorada nos preceitos da análise de domínio de Hjørland e Albrechtsen (1995). Abrahamsen (2003), quando discute a descrição dos gêneros musicais, afirma que a música clássica parece ter uma melhor diferenciação nas categorias que representam o gênero musical do que a música popular. Esse aspecto revela um tipo de visão de mundo, de desenvolvimento e construção de discurso, e é no esclarecimento desses aspectos que o estudo epistemológico se torna fundamental.

Para Hjørland (2002, p. 439, tradução nossa⁵³), “estudos epistemológicos são estudos que examinam os pressupostos explícitos ou implícitos por trás das tradições de pesquisa”. No que tange à Música enquanto domínio de conhecimento, Abrahamsen (2003) relata que os atores desse domínio são os produtores de música (compositores, músicos), os produtores de conhecimento sobre música (estudantes, musicólogos, sociólogos, críticos de música) e os intermediários (jornalistas, bibliotecários, professores), incluindo-se aí também os usuários de forma geral, como leitores e ouvintes. Têm-se, nessa configuração, atores de diferentes contextos, cada qual com uma visão e relação própria com a música. Isso significa que a Musicologia, que é uma área de pesquisa institucionalizada, tem seus próprios paradigmas, desenvolvidos na sua evolução científica. Tais paradigmas não refletem, necessariamente, os mesmos paradigmas dos atores que têm relação com a música fora desse âmbito científico.

Um ponto principal aqui é a minha afirmação de que muito conhecimento a respeito dos gêneros da música popular reside fora das tradicionais instituições de música, entre um grupo de atores rotulados como "ouvintes profissionais"⁵⁴. O ponto de partida dos ouvintes "profissionais" muitas vezes não é o mesmo ponto de partida das partes mais institucionalizadas do domínio da música ou da indústria da música; o primeiro não visa pesquisa ou lucro, mas [está] ligado ao prazer e ao valor da experiência pessoal. O conhecimento musical que reside nos "ouvintes profissionais" é, em um grau mais elevado, não escrito e, em alguns casos, nem mesmo verbalizado. (ABRAHAMSEN, 2003, p. 163, tradução nossa⁵⁵).

⁵³ “*Epistemological studies are studies that examine the explicit or implicit assumptions behind research traditions.*” (HJØRLAND, 2002, p. 439).

⁵⁴ Abrahamsen (2003) chama de ouvintes profissionais as pessoas que têm grande competência musical desenvolvida, principalmente, pela escuta e motivada por um interesse mais geral e informal por música.

⁵⁵ “*A main point here is my assertion that much knowledge concerning genres in popular music resides outside the traditional music institutions, among a group of actors labeled as “professional listeners.” The point of departure of “professional” listeners is often not the same as the point of departure of the more institutionalized parts of the music domain or the music industry; the*

O problema que decorre dessa flutuação da música em diferentes esferas se revela na tarefa de mapear seu domínio para definir os conceitos que o compõem e estabelecer suas relações. Críticos de música, jornalistas, publicações comerciais e publicações científicas têm imensa influência na verbalização da música e, por conseguinte, “na forma como a música é entendida e como seu domínio é percebido” (ABRAHAMSEN, 2003, p. 163, tradução nossa⁵⁶). É na resposta a essa questão que Abrahamsen (2003) sugere que o profissional responsável pela indexação de gêneros musicais precisa adotar estratégias que englobem todas as esferas, ou seja, é preciso fazer a “leitura de indexação” (*reading indexing*) – que inclui a leitura de publicações especializadas – e a “escuta de indexação” (*listening indexing*), para englobar uma gama mais ampla de conceitos na representação desse domínio de conhecimento. Além disso, é preciso estar criticamente atento para compreender que qualquer representação de um domínio de conhecimento nunca é neutra. Frente à complexidade, à dinâmica e à heterogeneidade do universo do conhecimento, é preciso tomar decisões, fazer certos recortes, para possibilitar a redução semântica dos conceitos e a fixação de certos significados. Assim,

[...] os usuários deveriam, idealmente, ser munidos com diferentes perspectivas e, ao menos, ser informados da perspectiva escolhida em, por exemplo, uma base de dados fonográfica. Isso pode promover uma maior compreensão da categorização de gênero por parte do usuário e pode permitir um maior nível de acesso a gravações sonoras. (ABRAHAMSEN, 2003, p. 165, tradução nossa⁵⁷).

former is not research or profit, but connected to enjoyment and the value of the personal experience. The music knowledge that resides in the “professional listeners” is, to a higher degree, unwritten and is, in some cases, not even verbalized.” (ABRAHAMSEN, 2003, p. 163).

⁵⁶ “*on how music is understood and how the domain is perceived.*” (ABRAHAMSEN, 2003, p. 163).

⁵⁷ “*the users should ideally be provided with different perspectives and at least be informed of the perspective that is chosen in e.g., a phonographic database. This might provide a greater understanding of the genre categorization on the part of the user and it might enable a higher level of access to recorded music.*” (ABRAHAMSEN, 2003, p. 165).

Essa problemática é retomada por Lam (2011) na sua proposta de modelo de organização do conhecimento para o domínio da música. Primeiramente, a autora se detém a diferenciar os conceitos de informação musical e conhecimento musical. O primeiro é definido como um conceito de caráter geral, que deve servir para qualquer discussão, independente do âmbito (ex.: recuperação da informação musical) ou do tipo de documento (gravação, partitura, etc.), e se refere a algo que pode ser manipulado e organizado. Já o segundo é definido como um conceito de caráter particular, que tem seu significado em contexto de práticas sociais específicas.

Essa diferenciação parece similar àquela proposta por Bräscher e Café (2010) a respeito de informação e conhecimento, em que o conhecimento está no âmbito mental que, exteriorizado de diversas formas, permite que os conceitos sejam analisados e formem um sistema nocional; enquanto a informação diz respeito ao conteúdo registrado em um documento, passível de ser socializado.

Lam (2011) parte da definição de domínio da música proposta por Abrahamsen (2003) para desenvolver seu próprio modelo.

O completo domínio da música será tratado como tudo que possa ser a ela conectado, ou definido como música. A música pode, é claro, também ser considerada como algo pertencente a outros domínios como educação (ensino de música), filosofia (pensar sobre música de forma filosófica), negócios (venda de música), ciência da informação (organização e recuperação da música, etc.). (ABRAHAMSEN, 2003, p. 146, tradução nossa⁵⁸).

Com base na definição acima, Lam (2011) desenvolve um modelo para organização do conhecimento musical denominado *musicianship model for music knowledge*. O termo *musicianship* pode ser traduzido como musicalidade ou habilidade musical. Esse termo

⁵⁸“The overall domain of music will be treated as everything that can be connected to, or defined as music. Music may, of course, also be regarded as something belonging to other domains such as education (teaching music), philosophy (thinking about music in philosophical ways), business (selling music), information science (organizing and retrieving music), etc.” (ABRAHAMSEN, 2003, p. 146).

provém da área de educação musical, em que o foco é justamente desenvolver essa habilidade nos novos músicos. O que nos cabe ressaltar é que Lam (2011) procurou abrir espaços para diversas facetas que sugerem um entendimento mais completo do que compõe o conhecimento musical. As facetas, chamadas de camadas (*layers*) são quatro:

- 1) Vocabulário de música: a autora diferencia o vocabulário que pode ser codificado na linguagem e o vocabulário corporificado, vivenciado, sentido. Por exemplo: alguém que não tem conhecimento do vocabulário formal de música (desconhece termos como harmonia, timbre, tonalidade, etc.) pode ter perfeitas condições de diferenciar uma boa performance de uma ruim. Esse vocabulário é interessante principalmente para novos usuários do mundo da música, e deve ser trabalhado para a mediação entre o conhecimento musical disponível e as necessidades informacionais.
- 2) Estruturas e padrões musicais: fazem parte dessa camada ritmo, escalas, acordes, melodia, etc. Lam (2011) explica que esses termos têm relação com a camada anterior, e que nem todas as músicas utilizam todos os elementos de estrutura musical, mas certamente adotam pelo menos um deles. Esses aspectos podem ser de interesse de usuários engajados em alguma prática musical, compositores ou *performers*.
- 3) Apreciação musical: é a habilidade de reconhecer um novo tipo de música, confrontá-lo com tipos familiares e reconhecer os aspectos da camada anterior; segundo a autora, é como ouvir criticamente ou ativamente. Assim, o conhecimento musical relativo a essa camada tem como foco a atividade da audição e pode ser de interesse de consumidores de música.
- 4) Contexto histórico-cultural: se refere aos elementos extramusicais advindos das práticas sociais que influenciam na criação da música. Para a autora, a descrição da música nesse sentido não tem limites claros e permite uma infinita variedade de conexões interdisciplinares. Essa camada pode ser de interesse de usuários de áreas distintas, que têm um interesse primário na música ou periférico (ex.: outras ciências).

A própria autora explicita que seu modelo é genérico, baseado na tradição da música ocidental europeia, e visa cumprir o papel de figurar como uma referência inicial do domínio da música, baseando-se nos aspectos básicos para o desenvolvimento da musicalidade.

Estudo similar foi realizado por Barros, Café e Rodrigues (2013), cuja proposta traz cinco categorias e três subcategorias, que representam as facetas da informação musical, resultando em 47 características da música, baseadas em levantamento bibliográfico. De fato, a tradição musical ocidental europeia é a que se encontra mais amplamente difundida e que apresenta maior espectro de pesquisas, publicações e críticas, sendo, portanto, a terminologia que mais se tem acesso e conhecimento. Apesar de estar mais voltada à representação da informação musical do que ao mapeamento conceitual de domínio, a pesquisa de Barros, Café e Rodrigues (2013) traz de forma explícita a origem das categorias e subcategorias e, posteriormente, as submete ao julgamento de um grupo de usuários, permitindo certas inferências sobre que tipos de elementos são de maior interesse para que tipos de usuários.

Sabemos que os estudos em OC não são neutros, por isso, explicitar o percurso metodológico, o fundamento teórico da reflexão e a finalidade do estudo permite que o leitor possa sustentar melhor sua aceitação ou não de um ou outro modelo.

As pesquisas aqui expostas apresentam problemáticas variadas com relação à música na CI. Acreditamos que é próprio do elemento “música” apresentar essa pluralidade. A música, para que possa ser compreendida, exige uma visão ampla que a considere um signo com inumeráveis possíveis relações com objetos e interpretantes. Certamente, a demanda por serviços de informação, frente às possibilidades tecnológicas, clama pelo desenvolvimento de pesquisas que resultem em aplicação mais imediata e que respondam a essa demanda. Todavia, o amadurecimento teórico e conceitual requer tempo e, sobretudo, comunicação intensa entre os pares como forma de engrandecer qualitativamente a área. E é na reflexão qualitativa que a presente pesquisa encontra seu espaço de contribuição. Note-se também que os estudos aqui apresentados têm, como plano de fundo, o movimento da significação como pivô de toda a problemática envolvida. Porém, em nenhum momento foi dedicado espaço suficiente para um debate de como o significado é construído, desenvolvido pelos indivíduos para, a partir daí, compreender melhor quais os aspectos que antecedem o momento de contato entre usuário e sistema de recuperação.

3.2.2 Estudos envolvendo usuários e aplicações

Com base na revisão de literatura a ser apresentada, podemos afirmar que existem três temáticas mais proeminentes nos estudos aplicados da informação musical: 1) estudos de usuários (perfil e comportamento); 2) estudos de representação da informação musical envolvendo usuários; e 3) desenvolvimento e teste de aplicações e sistemas de MIR. Conforme já afirmamos em outro momento, a presente pesquisa não tem como objetivo empreender um estudo de usuários, mas envolvê-los com vistas ao refinamento do problema teórico apresentado. Da mesma forma, não pretendemos realizar qualquer avaliação de sistema de MIR. Assim, a centralidade da revisão de literatura nas três temáticas ocorre somente porque são essas perspectivas que atualmente compõem a área aplicada de informação musical.

Audrey Laplante vem realizando diversos estudos voltados aos aspectos que influenciam o comportamento dos usuários na busca por informação musical. Laplante (2010) explora de que forma características intra e extramusicais influenciam o julgamento de relevância dos jovens na busca por músicas para fins de recreação. Considerando a natureza subjetiva da noção de relevância, na coleta dos dados a autora realizou entrevistas em profundidade, contando com 15 participantes. A análise dos dados foi realizada de forma qualitativa, por meio da transcrição e da categorização do conteúdo das entrevistas.

Os resultados da pesquisa mostram que o **contexto específico de uso** é um aspecto fundamental para que os usuários atribuam relevância a um item. A maioria dos usuários afirma que busca por diferentes gêneros musicais em diferentes situações, como forma de conduzir o estado emocional (reforçando-o ou modificando-o), na realização de alguma tarefa, como trabalhar, estudar, etc., ou ainda para criar uma ambiência agradável no estabelecimento de relações interpessoais. Além disso, o **contexto social**, representado pela recomendação de amigos próximos ou de redes sociais ligadas a um mesmo gênero musical, é uma forte influência no comportamento dos usuários. Laplante (2010) coloca como fator de grande impacto na seleção de músicas a **experiência individual** do usuário, ou seja, se o usuário teve uma boa experiência escutando uma música de determinado artista/gênero, provavelmente vai se interessar por outras músicas desse mesmo artista/gênero. Nesse contexto, a resposta emocional do usuário abre espaço para a geração de uma associação afetiva com a música que, de acordo com Laplante (2010), está intimamente relacionada à formação do gosto musical. Esse aspecto é evidenciado pelos usuários quando afirmam a necessidade de ouvir o áudio antes de decidir por sua

pertinência. A autora conclui afirmando que, apesar de informações bibliográficas confirmarem sua relevância na descrição da música, outros aspectos particulares surgiram, como o conjunto de aspectos que constituem a experiência individual do usuário.

Assim, fica evidente a relevância de os sistemas de MIR disponibilizarem um rico conjunto de metadados que possibilitem uma rede de relações entre artistas e que incluam comentários de outros usuários com julgamentos e recomendações de outras músicas. Isso significa dizer que, dada a natureza subjetiva da percepção fruto da experiência musical, é preciso estabelecer um espaço na descrição da informação musical para que tais experiências sejam compartilhadas (não com o fim último de recuperação de um item, mas como forma de apoiar o usuário na descoberta de outras músicas que podem ser de seu interesse).

Em Laplante (2011), a autora dá continuidade ao estudo do comportamento dos usuários e retoma, nos resultados da sua pesquisa, a forte influência do contexto social na seleção de músicas, quando afirma que “as preferências musicais de uma pessoa refletem quem a pessoa é ou aspira ser” (LAPLANTE, 2011, p. 341, tradução nossa⁵⁹). Esse quadro se torna ainda mais influente quando consideramos a popularidade das redes sociais, que se confirmam como espaço de convivência, relações e troca de experiências. Considerando esse cenário, a metodologia utilizada nesta pesquisa foi a análise de redes sociais (*Social Network Analysis* – SNA), que compreende a elaboração de um mapa de relações, constituído por meio de informações coletadas em entrevistas com os participantes. A elaboração desse mapa permite identificar como a rede de relações pessoais é formada, quem são as pessoas que participam das decisões dos participantes, em que contexto social ocorre essa ligação (escola, família, web, etc.) e quanto cada relação influencia no comportamento do entrevistado (identificação dos nós fortes e fracos da rede). Tendo como foco os sistemas de recomendação de música, Laplante (2011) afirma que os adolescentes mais próximos da idade adulta contam com as recomendações daquelas pessoas com as quais têm fortes laços familiares ou de amizade. Fica, então, implícito que a familiaridade do indivíduo com um determinado tipo de música referente ao seu contexto cultural é o parâmetro inicial na busca por novos temas.

⁵⁹ “*One’s music preferences reflect who one is or aspire to be.*” (LAPLANTE, 2011).

A música, num contexto de recreação, é um elemento que constitui a identidade dos adolescentes e, certamente, é parte integrante da sua vida social, seja em função da forte exposição à música (principalmente por meio da web), seja pelos aparelhos móveis que possibilitam que qualquer pessoa possa constantemente ouvir e compartilhar conteúdos. A partir dessas considerações, vê-se que as recomendações que podem ser feitas por sistemas em rede, bibliotecas e lojas de música precisam lidar com essa esfera social (que inclui contexto cultural, uso, experiência individual e grupos sociais) para incorporar tais informações e aperfeiçoar os sistemas de recomendação.

Em uma discussão voltada para a esfera aplicada, Lee e Downie (2004) e Lee (2010) expõem que os estudos de usuários devem ser a base para o desenvolvimento de qualquer sistema de MIR, ou seja, não é possível fazer afirmações *a priori* sobre as características necessárias de um sistema desse tipo, sem que se tenha um perfil consolidado das necessidades dos usuários. Em Lee e Downie (2004), os autores fazem um levantamento sobre os tipos de necessidade de informação musical, as estratégias de busca e o uso da informação musical por estudantes e funcionários da Universidade de Illinois, em Urbana-Champaign, nos Estados Unidos. Por meio de questionário enviado por e-mail, os autores coletaram 427 respostas. Os resultados apontam que, primeiramente, a busca por informação musical é uma tarefa pública e compartilhada, já que os respondentes consideraram positivas fontes e informações extramusicais, como opiniões, recomendações de outras pessoas, classificação de qualidade e popularidade, etc. Para os autores, essas informações contextuais fornecem ao usuário uma espécie de *framework* que possibilita ambientar suas experiências musicais no mundo real, auxiliando na busca e na tomada de decisão pela pertinência das informações recuperadas. Lee e Downie (2004) sugerem a organização das informações descritivas da música em dois grandes grupos de metadados:

- 1) metadados de conteúdo, que incluem: a) metadados da música (como tempo, melodia, etc.) e b) metadados bibliográficos (como título, autor, etc.);
- 2) metadados contextuais, que incluem: a) metadados relacionais com outros itens musicais (como indicações de similaridade e gênero musical) e b) metadados associativos com outros itens não musicais (como utilização em trilhas sonoras de filmes, propagandas, eventos, etc.).

Sobre os metadados contextuais os autores afirmam que estes "são difíceis – talvez impossíveis – de serem gerados automaticamente.

Os metadados contextuais também não podem ser gerados somente de um item individual ou no momento da produção ou criação do item." (LEE; DOWNIE, 2004, p. 8, tradução nossa⁶⁰). A solução, nesse caso, seria a produção coletiva dos metadados, com a participação dos membros da comunidade de usuários de música.

Esse tipo de pesquisa, envolvendo perfil de usuários, deve ter em vista, segundo Lee (2010), os desafios transcultural e multilíngue, para os quais os modelos⁶¹ de comportamento de busca e recuperação da informação se mostram demasiadamente genéricos e não servem como parâmetro para conhecer o comportamento de usuários de um tipo de informação peculiar como a música. Lee (2010) empreendeu um amplo levantamento das questões de busca expressadas em linguagem natural pelos usuários no *Google Answer* (site de interação entre usuários, do tipo pergunta-resposta) e, por meio da categorização dos aspectos da música apontados nas expressões de busca, atestou que a maior parte das questões se referia a aspectos muito pessoais e centrados no usuário, quando em comparação com a descrição bibliográfica habitual. Como recomendação para o aprimoramento de sistemas de MIR, a autora sugere que sejam incorporados termos familiares, bem como o contexto dos usuários para empreender a recuperação da informação musical.

O desafio transcultural (*crosscultural*) e multilíngue é tema de pesquisas anteriores de Jin-Ha Lee. Lee, Downie e Cunningham (2005) trazem à tona o problema do desenvolvimento de uma biblioteca digital de música em nível mundial, já que esse empreendimento implica lidar com distintas culturas e idiomas, além da problemática da ampla ênfase dada à música ocidental nas pesquisas em MIR. Seu estudo de caráter exploratório buscou mapear o comportamento de busca de usuários que procuram músicas de diferentes culturas em idiomas estrangeiros. Os autores apresentam como exemplo a questão abaixo exposta, retirada de um site coreano do tipo pergunta-resposta:

Primeiro de tudo, é muito longo. Apenas o primeiro movimento parece ir além de 10 minutos. O estado de ânimo [mood] é, em geral, obscuro e triste. A melodia principal é interpretada por violino e o piano aparece

⁶⁰ "they are difficult —perhaps impossible—to generate automatically. Nor can context metadata be generated solely from an individual item or at the point of the item's production or creation." (LEE; DOWNIE, 2004, p. 8).

⁶¹ Lee (2010) cita como exemplos o modelo *sense-making* de Dervin, o modelo comportamental de Ellis, o comportamento informacional humano descrito por Wilson, entre outros.

brevemente. Eu sei apenas que o nome do compositor tem quatro caracteres quando expressado em coreano. Alguém sabe o título dessa obra? (LEE, DOWNIE, CUNNINGHAM, 2005, p.2, tradução nossa⁶²).

Em nota de rodapé, Lee, Downie e Cunningham (2005) relatam que a resposta a essa questão é “*The Devil’s Trill*”, do compositor italiano Tartini, cujo nome em coreano tem quatro caracteres: 타르티니. Por meio da coleta de expressões de busca inseridas no site *Google Answers* e no site coreano *Naver 지식 (knowledge) iN* (da mesma natureza interativa de pergunta-resposta), os autores fizeram comparações entre o comportamento de busca dos coreanos e dos americanos. Em resumo, as conclusões a que os autores chegaram apontam para a necessidade de incluir a possibilidade de busca por meio de características da música que são relativamente mais neutras culturalmente, ou seja, que são possivelmente universais, como *query-by-humming* (já que a sonoridade da música ultrapassa barreiras linguísticas) e o gênero do artista (masculino/feminino).

Sobre modelos de comportamentos de usuários, Cruz (2011), baseando-se nos modelos propostos por Choo, Wilson e Ellis, desenvolveu um modelo conceitual para o mapeamento das necessidades de informação e do comportamento informacional de usuários leigos em informação musical. O modelo de Cruz (2011) engloba o contexto do usuário (fontes, pessoas, etc.), os fatores externos que influenciam no surgimento da necessidade de informação (situações vividas, etc.) e o uso pretendido (diversão, trabalho, etc.) que impacta no tipo de informação buscada (registro sonoro, representação gráfica, entre outros) e nos atributos da música que precisam estar representados de forma a otimizar a recuperação e o uso. Segundo o estudo de caso, o modelo se mostrou eficiente, possibilitando o levantamento de informações pertinentes para a compreensão das necessidades e do comportamento dos usuários da informação musical.

⁶² “*First of all, it’s very long. Just the first movement seems to go over 10 minutes. The mood is dark and sad overall. The main melody is played by violin and the piano briefly appears. I only know that the composer’s name is four characters when it is spelled out in Korean. Does anybody know the title of this work?*” (LEE, DOWNIE, CUNNINGHAM, 2005, p.2).

Bainbridge, Cunningham e Downie (2003) analisaram 502 *posts* da categoria Música do *Google Answers* e constataram que as questões dos usuários se referem a diversas características da música, sendo que as características que mais ocorreram foram: metadados bibliográficos (81,3%), gênero musical (32,7%) e trecho da letra da música (28,9%). Segundo os autores, as características mapeadas não apresentam o mesmo grau de precisão na descrição. Por exemplo, sobre gênero musical, ocorreu tanto termos como "jazz" ou "pop", quanto expressões como "*Sort of that teenie bop bitter angst genre*" (BAINBRIDGE; CUNNINGHAM; DOWNIE, 2003, p.2). Outro aspecto levantado pelos autores é a forma que o usuário expressa sua busca, limitada pela estrutura do sistema, não sendo possível, por exemplo, utilizar o *query-by-humming*.

Pudemos perceber, até aqui, que os estudos envolvendo usuários da informação musical trazem resultados que mostram a recorrente interferência de ambientes colaborativos (redes sociais e relações pessoais) e acesso por meio de características que vão além da descrição bibliográfica e têm dependência do contexto do usuário (LAPLANTE, 2010, 2011; LEE; DOWNIE, 2004; LEE; DOWNIE; CUNNINGHAM, 2005; LEE, 2010).

Nesse sentido, Lesaffre et al. (2008) chamam de descritores semânticos àqueles representados por termos e apontados pelos usuários como qualidades intrínsecas da música, como apreciação pessoal (*appraisal*) (triste, agressivo, etc.), interesse, estrutura sonora (rápido, leve, dinâmico, etc.) e padrão sonoro (nomeação de ritmo, gênero, familiaridade, etc.). Para os autores, o uso da linguagem textual tem uma função social mais eficiente, pois expõe de forma mais objetiva o que é experienciado, entretanto, é evidente que tais apreciações são expostas por termos não menos ambíguos do que a própria experiência. Isso ocorre porque é difícil identificar e mapear regularidades nas relações entre essas descrições e o *background* dos usuários, envolvendo distintos elementos e dificultando a seleção daqueles que precisam ser considerados para uma fina descrição e posterior recuperação da informação. Por isso, os autores procederam a uma comparação entre os usuários, ou melhor, entre os descritores semânticos dados por usuários a um conjunto de músicas. Essa comparação permitiu observar que existem fortes relações entre os descritores de avaliação (como agressivo/calmo) e os descritores relacionados à sonoridade (leve/pesado, por exemplo). Assim, os autores concluem que é possível estabelecer certas categorias de descritores e relações iniciais entre essas

categorias como forma de intermediar a descrição de outras características da música.

Essa visão confirma pesquisas anteriores, como a de Hu e Downie (2007), que encontraram consistências nas relações estabelecidas por usuários entre emoção/gênero e emoção/artista. Hu, Downie, Ehmann (2006), por meio da análise de coocorrências de recomendações de uso feitas por usuários a um grupo de músicas, sugerem pelo menos duas supercategorias de uso: “Ativo/Estimulante” e “Passivo/Relaxante”. A polarização é uma forma de clarificar a diferença entre os conceitos, ou seja, não é a definição de cada conceito que dá o suporte para sua compreensão, mas a própria relação entre dois pontos valorativos que, dentro de uma cultura compartilhada, são tidos como polares (mesmo assim, ainda poderíamos estender a discussão e questionar se essa polaridade é realmente válida). Essas pesquisas são a base para agrupamentos de emoções em categorias, no intuito de superar alguns dos problemas relacionados à ambiguidade dos termos vinculados à dimensão emocional e de uso da informação.

Por um lado, reduzir a granularidade da classificação das emoções contribui para a redução da ambiguidade (van de LAAR, 2006), já que dessa forma as classes tendem a apresentar maior distância semântica, pelo menos no que concerne à sua apresentação terminológica aos usuários, mas o amplo espectro de emoções que pode figurar entre essas classes pode ser igualmente ambíguo. Por outro lado, pode ser desejável maior granularidade na classificação – que resultaria em maior número de classes ou termos – ou ainda a atribuição de vários rótulos à mesma música (TROHIDIS et al., 2008), dependendo da necessidade dos usuários e do contexto da aplicação da classificação.

Esses e outros paradigmas que envolvem o uso da emoção como característica da música são apresentados por van de Laar (2006), cuja pesquisa compara seis métodos de detecção de emoção. Esse estudo se concentra na área da tecnologia e aborda como cada algoritmo utiliza características estruturais (como batidas por minuto (bpm), frequência medida em Hertz, altura e variação de tom, etc.) e as relaciona a um rótulo que indique uma emoção. Desse estudo, podemos extrair três conclusões que nos parecem mais relevantes.

Primeiro, a eficiência de uma aplicação desse tipo depende do contexto de uso, da finalidade da aplicação. Van de Laar (2006) cita alguns exemplos que mostram a variedade de objetivos que podem envolver a relação entre música e emoção: um *call center* que precisa de uma música calma e alegre para que o cliente escute enquanto aguarda ser atendido; um fisioterapeuta que quer motivar seu paciente enquanto

pratica os exercícios; um diretor de filme ou produtor de jogos que busca músicas para enfatizar a emoção de determinada cena; pessoas que simplesmente querem ouvir música sem pensar em qualquer emoção; entre outros. Outra questão relacionada ao contexto é a cultural, já que pessoas que compartilham da mesma cultura têm mais chance de perceber a mesma emoção na música.

O segundo aspecto que podemos apontar é a importância da rotulagem do gênero musical que, segundo van de Laar (2006), aumenta a precisão na detecção automática da emoção. O que chama atenção aqui é que adentramos em outra discussão igualmente pertinente e desafiadora que é a definição do gênero musical. Segundo o autor, a maior parte dos sistemas de detecção de emoções e de recomendação de músicas importam a classificação de gênero musical e os dados bibliográficos das bandas e artistas, construídos por outros sistemas que se dedicam unicamente a esse fim ou por outros sites na web, como o *MusicBrainz*⁶³. O *MusicBrainz* é mantido por meio da colaboração dos usuários do site que fornecem informações bibliográficas a respeito de artistas, músicas, álbuns, biografias, entre outras, além de relações entre esses metadados. As informações coletadas no site formam um tipo de enciclopédia da música, que é disponibilizada ao público, tanto para o uso por pessoas quanto por máquinas. Voltando à pesquisa de van de Laar (2006), para o autor, um dos desafios da detecção de emoções reside na dependência das informações importadas de outros sistemas.

O terceiro aspecto que destacamos é o que nos parece ser o mais relevante. A discussão de van de Laar (2006) nos leva a concluir que qualquer sistema de detecção de emoção precisa, necessariamente, dar espaço para a participação do *input* humano, seja com a participação do usuário, seja por profissionais. Conforme o autor destaca, em geral, não é aconselhável transferir toda a responsabilidade de rotulagem da emoção para o usuário, pois esse não é seu primeiro interesse, mas sim, buscar/recuperar/utilizar a música para algum fim. Entretanto, a avaliação humana é o que confere o princípio fundamental para aprendizagem do sistema (SPECK et al., 2011), já que a emoção é um fenômeno humano, subjetivo e intersubjetivo e que, até o presente momento, não pode ser completamente avaliada somente pelo computador.

Casey et al. (2008) realizaram um levantamento sobre os métodos utilizados na representação da informação musical, cada qual baseando-se em determinadas características da música. Entre outras

⁶³ Disponível em: <<http://musicbrainz.org/>>.

questões, os autores definem uma escala de três níveis de especificidade de sistemas de MIR, listados abaixo, de acordo com a precisão com a qual as características da música podem ser extraídas para fins de representação e de acordo com a precisão com que essas características podem ser utilizadas no momento da recuperação, do ponto de vista da relação entre questão de busca e correspondência com o documento recuperado.

- 1) Sistemas de alta especificidade: aqueles que utilizam instâncias do próprio áudio, como conceitos musicais, melodia, harmonia, timbre e outros aspectos da estrutura da música. Referem-se, portanto, à descrição exata de cada música individualmente.
- 2) Sistemas de baixa especificidade: utilizam conceitos mais gerais como gênero musical, estilo, emoção, entre outros. Nesse caso, são recuperadas músicas não necessariamente com conteúdo musical em comum com a questão de busca, mas que compartilham algumas características globais.
- 3) Sistemas de média especificidade: utilizam métricas extraídas do sinal de áudio para recuperação de músicas. As características extraídas pelos sistemas de média especificidade podem ser convertidas em informações para representações tanto de alta quanto de baixa especificidade.

Existem muitas pesquisas que testam aplicações que lidam com a representação da dimensão emocional da música, algumas dessas aplicações, utilizadas para fins de classificação, recomendação ou ainda organização de coleções pessoais estão disponíveis no site do ISMIR⁶⁴. Testes e resultados de variados tipos de aplicações voltados à representação e recuperação da informação musical são apresentados e confrontados nos encontros do *Music Information Retrieval Evaluation eXchange* (MIREX), organizado pelo *The International Music Information Retrieval Systems Evaluation Laboratory* (IMIRSEL), da Escola de Biblioteconomia e Ciência da Informação da Universidade de Illinois em Urbana-Champaign. O IMIRSEL possui ainda outros projetos relacionados como o *The Virtual Research Labs (VRL) using Music-to-Knowledge* (M2K) e o *The Human Use of Music Information Retrieval Systems* (HUMIRS)⁶⁵.

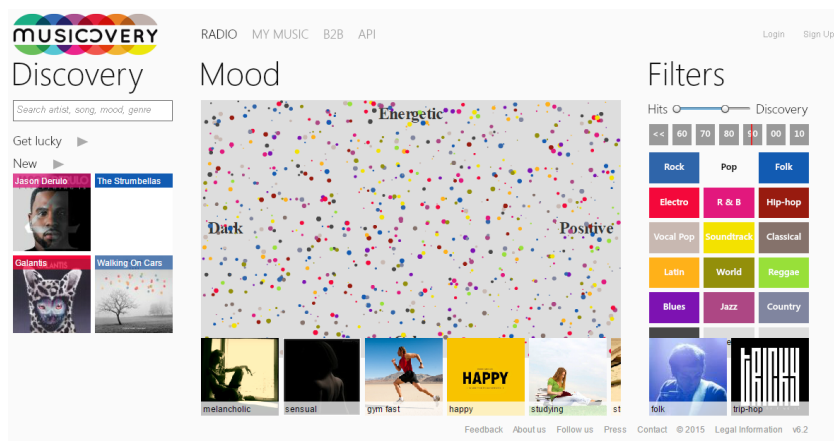
A eficiência da representação e recuperação da informação musical também engloba a forma como a interface do sistema será

⁶⁴ Disponível em < <http://ismir.net/resources.html>>.

⁶⁵ Disponível em < <http://www.music-ir.org/evaluation/>>.

apresentada ao usuário. Para Casey et al. (2008), essa questão é fundamental para promover aos usuários finais do sistema uma efetiva interação e compreensão da forma como a visualização da informação musical é apresentada, aprimorando, principalmente, a tarefa de *browsing*. Dentre as várias propostas de interfaces de sistemas, apresentaremos alguns exemplos. O *Musicover*⁶⁶ é um sistema que permite ouvir músicas on-line, sendo que o usuário define os parâmetros conforme as categorias oferecidas e o próprio site cria a lista de músicas de acordo com o gosto do ouvinte. Para aprimoramento e aprendizagem do sistema, o site conta tanto com a avaliação dos usuários quanto de profissionais. Sua estrutura é completamente visual, baseada em cores, e oferece a classificação da música por gênero, década, emoção, “*hits*” (músicas mais conhecidas) e “*discovery*” (músicas menos conhecidas), além de possibilitar a busca por título, artista, etc. (figura 8).

Figura 8- Página inicial do site *Musicover*



Fonte: *Musicover*.

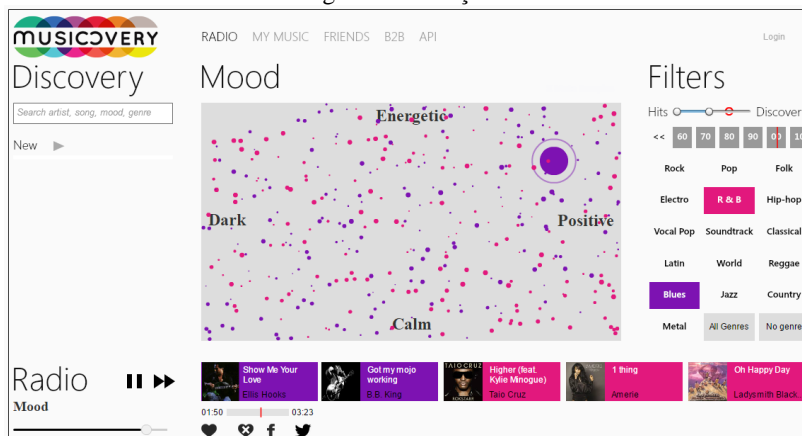
No quadro referente à emoção (*mood*), cada ponto é uma música específica que funciona como um exemplo do tipo de música que se encontra naquela localização do quadro; a cor do ponto representa um gênero musical, de acordo com a classificação apresentada à direita da figura. A proposta é oferecer dois eixos contínuos de emoção, mostrando cada música mais ou menos próxima

⁶⁶ Disponível em <<http://musicover.com/>>.

dos polos, deixando implícito e sob a interpretação do usuário do sistema a ampla gama de adjetivos que poderiam figurar entre um polo e outro.

Ao clicar em qualquer ponto do quadro de emoções, o usuário seleciona uma série de músicas classificadas sob dado rótulo. Abaixo do quadro, o site oferece outros rótulos, como “*dance*”, “*cool*”, “*feeling good*”. Ao clicar em um rótulo, o sistema aponta sua localização no quadro e começa a executar uma lista de músicas. Segundo as informações disponíveis na seção “*About us*” do site, “cada música é escutada por um especialista do *Musicoverly* e descrita com 40 parâmetros acústicos. Cada parâmetro pode ter entre 3 e 20 valores. Um algoritmo converte esses valores em uma posição no quadro de emoções” (MUSICOVERY..., tradução nossa⁶⁷). A figura 9 mostra um exemplo com a seleção dos gêneros musicais “blues” e “R&B” e, no quadro de emoções, o círculo azul mostra a escolha feita pelo usuário. Ao escutar a lista estruturada pelo sistema, o usuário pode avaliar cada música fornecendo ao sistema informações (a nível individual ou coletivo) que aprimoram sua classificação.

Figura 9- Exemplo de criação de lista de músicas com base na classificação por gênero e emoção

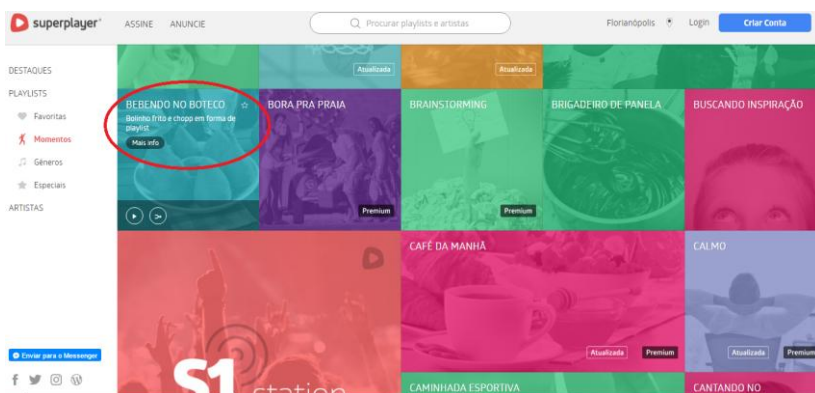


Fonte: *Musicoverly*.

⁶⁷ “Each song is listened to by an expert at Musicoverly and described with 40 acoustic parameters. Each parameter can take between 3 to 20 values. An algorithm converts these values into a position on the mood pad.” (MUSICOVERY...).

Diversos sistemas desse mesmo tipo podem ser encontrados na web, como o site *Superplayer* e o *Last.fm*. O *Superplayer*⁶⁸ também funciona como uma rádio on-line, mas traz listas de músicas prontas de acordo com categorias pré-estabelecidas e, apesar de não ter o objetivo de operar como site de descoberta de músicas, oferece a opção de novas bandas utilizarem, mediante certas condições, os recursos do site para se promoverem. Para ouvir músicas on-line, o usuário pode escolher entre as categorias organizadas por gênero (bolero, brega, *lounge*, *grunge*, etc.), momentos (acorda, peão!, ansioso, jantar à luz de velas, feliz da vida, etc.), especiais (as 30 mais tocadas no mundo, sons da natureza, signos do zodíaco, etc.), ou ainda outros filtros sugeridos pelo site que trazem listas prontas.

Figura 10- Classes do site *Superplayer* relacionadas à categoria "momentos"



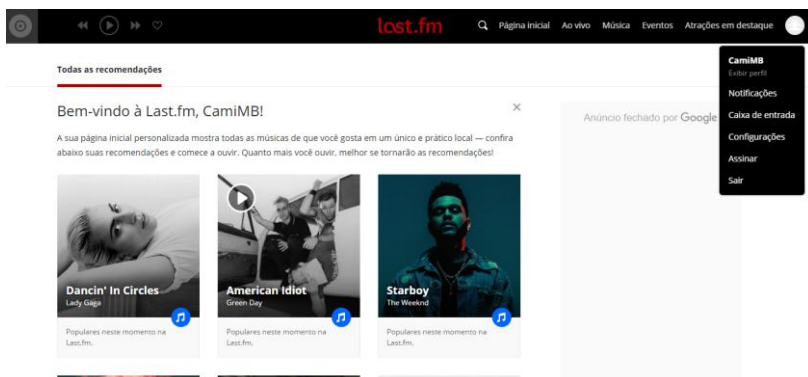
Fonte: *Superplayer*.

Na figura 10, o cursor do mouse foi colocado em cima da categoria “Bebendo no boteco”, fazendo imediatamente aparecer a seguinte descrição: “Bolinho frito e chopp em forma de *playlist*”. Todas as classificações oferecidas adotam uma linguagem natural, incluindo o uso de gírias, expressões coloquiais e metáforas.

O site *Last.fm* (figura 11) tem como principal objetivo a descoberta de novas músicas por meio de recomendações baseadas nas preferências do usuário.

⁶⁸ Disponível em <<https://www.superplayer.fm>>.

Figura 11- Página inicial do perfil do usuário no site *Last.fm*



Fonte: *Last.fm*.

Segundo as informações disponíveis no site, o usuário precisa se inscrever para que o sistema possa monitorar, entre outros parâmetros, as músicas mais ouvidas pelo próprio usuário; o tempo que esse dedica ouvindo cada música, gênero ou artista, e as músicas escutadas pelos amigos que esse adiciona à sua rede de amizades do *Last.fm*. Assim, diferente do *Musicoverly* e do *Superplayer*, o *Last.fm* possibilita a criação de um perfil para o usuário, que fica gravado e é relacionado à rede virtual de outros ouvintes. O site também tem nas *tags* informações relevantes para recomendação de músicas, pois estas provêm de forma explícita e voluntária do próprio usuário, além de funcionarem como ferramentas de navegação.

Vantagens e desvantagens a respeito de cada sistema podem ser listadas. Algumas desvantagens do *Superplayer* são o uso de anúncios, que ocupam a interface do site, e a necessidade de fazer assinatura para o uso de certos recursos; por outro lado, a vantagem é que o site é de fácil utilização, com um único clique o usuário inicia a execução da lista de músicas. Já no *Musicoverly*, algumas vantagens são a interface intuitiva e agradável e os parâmetros oferecidos ao usuário para a criação do *playlist*; em desvantagem, o site não salva as preferências do usuário, sendo necessário ter que selecionar todos os parâmetros a cada acesso. Também poderíamos citar mais inúmeros sites e aplicativos dessa natureza, como *Radiooooo*⁶⁹, *Spotify*⁷⁰ e muitos outros. No site

⁶⁹ Disponível em: <<http://radiooooo.com/>>.

⁷⁰ Disponível em: <<https://play.spotify.com/browse/>>.

Last.fm o uso das *tags* é tão intenso⁷¹ que se tornou referência recorrente para coleta de dados em diversos estudos, como em Laplante (2015), Horsburgh, Craw e Massie (2015), Santini (2013), Lambiotte e Ausloos (2006), Turnbull, Barringtonv e Lanckriet (2008), Oramas et al. (2015), entre outros.

A emergência das *social tags* trouxe informações relevantes para a compreensão da dimensão emocional da música, permitindo estudos em diferentes escalas e níveis de análise (SONG et al., 2013; KIM et al., 2010). Lamere (2008) mostra que, entre as 500 *tags* mais registradas pelos usuários no site *Last.fm*, 77% são relacionadas a gênero, emoção (*mood*) e instrumentação. O estudo de Bischoff et al. (2008) reforça esse resultado, mostrando que, em uma amostra de 300 *tags* extraídas do mesmo site, em torno de 45% eram relacionadas ao gênero musical, sendo que o segundo tipo que mais ocorreu, segundo a classificação utilizada pelos autores, foram as *tags* relacionadas à opinião pessoal, em torno de 15%.

As *tags* são uma forma de o ouvinte compartilhar sua experiência musical com outras pessoas, gerando um movimento que pode indicar pertinência ou não da busca por padrões na classificação emocional da música e diretrizes para definição de um gênero musical. Nesse contexto, Lin, Yang e Chen (2011) explicam que as tentativas de elaborar taxonomias de emoções baseadas nas *tags* apresentam um problema ainda não solucionado: o desequilíbrio entre a quantidade de rótulos presentes em cada categoria, já que os rótulos relacionados às emoções negativas são mais abundantes. Além de influenciar na especificidade semântica de cada rótulo e de cada categoria, esse desequilíbrio é um obstáculo às aplicações que lidam com a aprendizagem automática de sistemas, pois os algoritmos falham em perceber padrões em amostras tão distintas quantitativamente (LIN; YANG; CHEN, 2011).

Outras particularidades precisam ser observadas antes que se tome as *tags* como única fonte de informação, entre elas a variação do interesse do usuário em aplicá-las. Laplante (2015) mostra que quanto mais popular é a música, maior é o número de *tags* atribuídas a ela, e o momento em que ocorre a maior atribuição é nas duas primeiras semanas após sua liberação, diminuindo de forma acentuada depois desse período. Nesse contexto, podemos hipoteticamente afirmar que a mídia, meios de comunicação e divulgação da música, influenciam na

⁷¹ De acordo com Lin, Yang e Chen (2011) mais de 40 milhões de *tags* podem ser encontradas no site *Last.fm*.

participação dos ouvintes na atribuição de *tags*. Laplante (2015) também constata que as *tags* mais atribuídas são, em geral, mais objetivas (menos quantidade de termos por *tag*), sendo que as mais extensas aparecem dentre aquelas atribuídas somente uma vez. As *tags* mais extensas se referem às experiências pessoais ou reações físicas/emocionais do usuário com relação à música. Essas *tags* demonstram que “atribuir *tags* no Last.fm é muito mais do que indexação da música para fins de recuperação ou auto-organização. Para certos usuários, é uma forma de expressar seus gostos para outros membros desta comunidade on-line” (LAPLANTE, 2015, p. 50, tradução nossa⁷²). De acordo com a pesquisa da autora, alguns exemplos de *tags* com mais de oito termos são: “*if you fall in love with me you should know these songs by heart*”; “*music for when I feel like jumping off a very tall building*”; “*songs i like to play whilst walking down the street at night*”; “*songs that i will still be listening to in a billion years*”; entre outros.

Novamente, observamos a localização fulcral do julgamento do usuário na descrição da informação musical. Vale lembrar que, tratando-se de grupos específicos de usuários, certos atributos da informação musical adquirem maior relevância que outros (BARROS; CAFÉ, 2013). Isso nada mais representa do que a necessidade de utilizar parâmetros delimitadores para o estudo da informação musical, nos quais o usuário deve estar inserido.

Ainda a respeito do uso das *tags* na representação da informação musical, Oramas (2014), no contexto da web semântica, propõe uma metodologia que combina o uso do conteúdo social, o processamento de linguagem natural e a estrutura de uma ontologia. Dessa forma, o conteúdo das *tags* seria estruturado por meio da incorporação de algumas definições de classes e relações representadas na ontologia do domínio específico. Em Font et al. (2014), os autores relatam os resultados preliminares do uso desse método nas *tags* do site *Freesound*⁷³, demonstrando a possibilidade de tornar as folksonomias estruturas semanticamente significativas. Ainda relativo ao mesmo projeto, Font, Serrà e Serra (2015) demonstram que o uso de métodos de recomendação de *tags* que auxiliam o usuário na tarefa da anotação

⁷² “*These tags demonstrate that tagging in Last.fm is much more than indexing music for retrieval or self-organization. For certain users, it is a way to express their tastes to the other members of this online community.*” (LAPLANTE, 2015, p. 50).

⁷³ Disponível em: < <https://www.freesound.org/>>.

colaborativa melhoraram a qualidade das anotações, especialmente no que se refere ao compartilhamento e convergência do vocabulário utilizado nas *tags*.

Com relação à emoção, estudos envolvendo usuários podem mostrar, por exemplo, se existe diferença entre as emoções induzidas pela música e as projetadas pelo ouvinte, quais as emoções mais comumente direcionadas à música, e quais são as emoções mais relevantes da perspectiva dos sistemas de recuperação e recomendação de músicas. A distinção entre quais emoções podem ser induzidas pela música e quais são projetadas pelo ouvinte, assim como a diferença entre perceber uma emoção ao escutar música e realmente senti-la são temas que têm atraído a atenção de pesquisas em MIR. Song et al. (2013), em uma pesquisa envolvendo 47 participantes que foram solicitados a descrever 80 trechos de música com relação à emoção percebida (expressada na música) e a emoção sentida, constataram que não houve diferença significativa entre as avaliações. Os autores também compararam a análise dos participantes com as *tags* registradas no site *Last.fm* e não observaram discordâncias expressivas. Parece que “perceber” uma emoção expressada na música consiste em “sentir” tal emoção em algum grau (não necessariamente ser tomado por essa emoção, como ficar depressivo por ouvir uma música triste, por exemplo). Sentir, portanto, parece ser fundamental para que se possa perceber a emoção. Por exemplo, o compositor pode fazer uma música a fim de expressar “amor”, mas caso esse efeito não alcance o ouvinte, esse não perceberá a expressão dessa emoção. Por outro lado, o estudo de Kawakami et al. (2013) mostrou resultados sensivelmente diferentes. Os autores compararam a autodeclaração de ouvintes de acordo com a emoção percebida e com a emoção sentida com relação à mesma música. Os resultados apontaram que “os participantes experienciaram emoções ambivalentes quando escutaram à música triste” (KAWAKAMI et al., 2013, tradução nossa⁷⁴), ou seja, mesmo declarando que a música foi percebida como trágica, os participantes afirmaram que sentiram-se mais românticos e experimentaram outras emoções menos trágicas.

A maior parte dos estudos aqui apresentados são escritos em inglês e percebemos que os termos *emotion* (emoção) e *mood* (em tradução livre, estado mental, humor) não têm definições universalmente aceitas. Konecni (2012) e Denora (2012) sugerem que, enquanto o *mood*

⁷⁴ “the participants experienced ambivalent emotions when they listened to the sad music”. (KAWAKAMI et al., 2013).

tem duração mais longa e intensidade flutuante, a emoção é mais pontual no tempo e na intensidade. Huron (2000, p.2, tradução nossa⁷⁵, grifo do autor) afirma que o "estado mental é composto de dois fatores: *valência* (alegre/ansioso) e *ambiência* (calmo/energético)". Para o autor, a ambiência é mais fácil de ser tratada computacionalmente. Apesar das tentativas de definição, ainda é possível observar o uso desses termos de forma intercambiável na área de MIR. Da mesma forma, o que define emoções mais ou menos complexas, as diferenças entre sentimentos e sensações, também não está definido na área de MIR. De fato, essa questão parece interessar mais à área da Psicologia e não nos aprofundaremos nela. Cabe ressaltar que, conforme se verá na seção 4 a seguir, do ponto de vista semiótico, emoções e sentimentos são diferentes, sendo que diversos sentimentos formam uma emoção, que se traduzirá em um tipo de interpretante, porém, não há uma definição de quais termos representam os sentimentos e quais representam as emoções. No entanto, para os fins desta pesquisa é suficiente compreender que tanto sentimentos como emoções estão relacionados à primeiridade. Na área de MIR, cada pesquisador adota uma posição teórica particular para desenvolver essas definições e operacionalizá-las. No site da *International Society for Music Information Retrieval* (ISMIR), encontramos diversas ferramentas para classificação automática da música, com base em diferentes parâmetros, incluindo a emoção⁷⁶.

Sabemos, no entanto, que o uso de certos recursos aumenta a probabilidade de fazer a emoção expressa na música alcançar o ouvinte. Conforme explicam Juslin e Laukka (2010), esses recursos podem estar mais próximos do papel do compositor – envolvendo associações entre o andamento da música e o movimento da fala, indicando momentos de tensão, raiva, alegria, etc. –, ou da ambiência criada pelo *performer*. Esse último se torna ainda mais eficiente quando pensamos na própria voz do cantor que, naturalmente, remete o ouvinte ao código da fala (JUSLIN; LAUKKA, 2010). Assim, com relação ao potencial da música em expressar emoções, parece não haver dúvidas, mesmo que essa expressão não atinja o objetivo de tocar a audiência. Da mesma forma, o potencial da música em induzir a ocorrência de emoções é evidente, dadas as inúmeras possibilidades associativas que oferece. Devemos

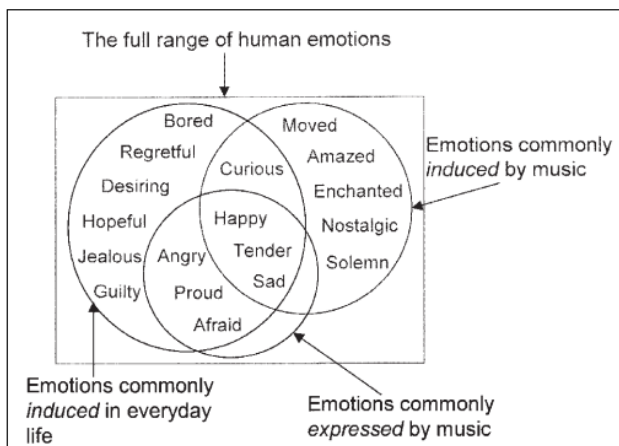
⁷⁵ "mood entail two factors: valence (happy/anxious) and arousal (calm/energetic)" (HURON, 2000, p.2).

⁷⁶ Alguns recursos disponíveis podem ser encontrados em <<http://ismir.net/resources.html#software-tools>>.

também considerar que nem sempre o músico tem o objetivo de expressar qualquer emoção, e o ouvinte, por sua vez, pode simplesmente ouvir a música sem apresentar uma reação emocional específica.

Com base em pesquisa bibliográfica, Juslin e Laukka (2010) apresentam uma tabela que sumariza as características estruturais da música que estão mais relacionadas às emoções “felicidade”, “tristeza”, “raiva”, “medo” e “ternura”. Os autores também apresentam um diagrama que mostra possíveis relações entre a) emoções comumente provocadas no dia a dia, b) emoções comumente expressadas na música, c) emoções comumente provocadas pela música (figura 12).

Figura 12- Possíveis relações entre emoções experienciadas



Fonte: Juslin e Laukka (2010, p. 233).

Os autores apresentam a figura acima com o objetivo de alertar que os estudos nessa temática devem diferenciar as emoções que ocorrem mais comumente em cada contexto, pois isso evitaria equívocos de interpretação a respeito do potencial da música. A pesquisa de Juslin e Laukka (2010) contou com a participação de 141 ouvintes não especialistas, que responderam um questionário com informações a respeito da indução da emoção, da percepção da emoção e da relação entre percepção e indução. Das emoções mais suscitadas pela música, os autores chegaram ao resultado de 15 termos que, segundo eles, expressariam uma escala para a medição da emoção

experienciada. Como é possível observar na figura 12, é muito difícil diferenciar o significado dos termos que se referem às emoções (por exemplo, *guilty/sad* ou *desiring/moved/hopeful*), a menos que seja oferecida uma descrição baseada nas intenções do autor que possa esclarecer essas diferenças. Na escala de emoções composta pelos 15 termos, a mesma ambiguidade é observada (figura 13). Conforme figura abaixo, os autores comparam os resultados do seu estudo com outros dois estudos anteriores, de Bartel (1992 *apud* JUSLIN; LAUKKA, 2010) e Asmus (1985 *apud* JUSLIN; LAUKKA, 2010).

Figura 13- Listas de adjetivos propostas para medição de emoções induzidas pela música

Investigator		
Bartel (1992)	Asmus (1985)	Juslin & Laukka (this study)
Unmoved-moved	<i>Evil factor:</i> anger, rage. Cruelty, hate, frustrated	Happy
Emotional-unemotional	<i>Sensual factor:</i> love, tender, beautiful, romantic	Relaxed
Forgettable-unforgettable	<i>Potency factor:</i> victorious, heroic, stately, patriotic, majestic	Sad
Joyful-sad	<i>Humour factor:</i> comical, humorous, amused, playful, cheerful	Moved
Inspiring-uninspiring	<i>Pastoral factor:</i> peaceful, calm, relaxed, gentle, pleasant	Bored
Exciting-depressing	<i>Longing factor:</i> yearning, longing, lonely	Nostalgic
Deadening-enlivening	<i>Depression factor:</i> depressed, dreary, blue, sad, gloomy	Tense
Cold-hot	<i>Sedative factor:</i> contemplative, reflective, serene, tranquil, sedative	Amused
Dejected-elated	<i>Activity factor:</i> determined, vibrant, vigorous, exuberant	Solemn
Thrilling-boring		Tender
Distasteful-delightful		Interested
Pleasant-disturbing		Angry
		Spiritual
		Longing
		Pleasurable

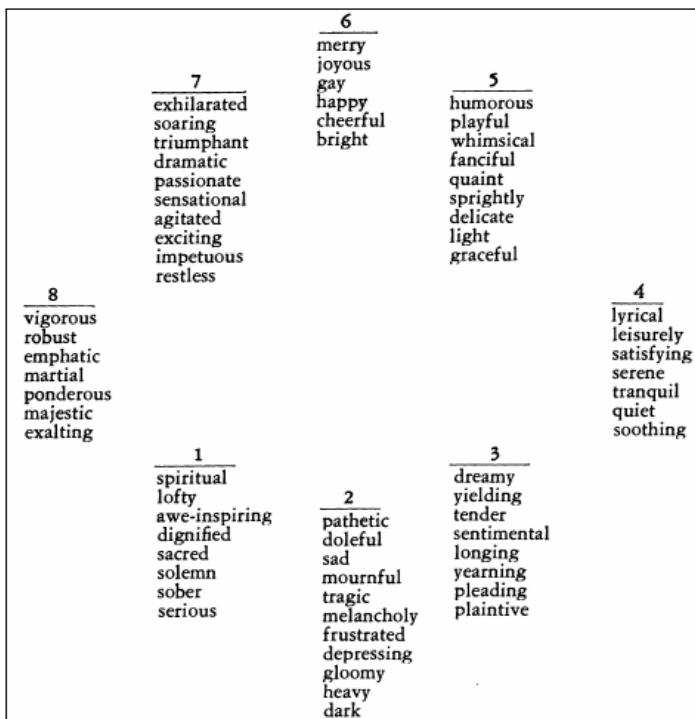
Fonte: Juslin e Laukka (2010, p. 233).

Não foi objetivo dos autores trabalhar na clara diferenciação desses termos, mas oferecer uma referência inicial, a partir do relato do ouvinte, para a delimitação de um vocabulário sobre a relação entre emoção e música, assim como os estudos de Batel (1992 *apud* JUSLIN; LAUKKA, 2010) e Asmus (1985 *apud* JUSLIN; LAUKKA, 2010). Nesse sentido, dois objetivos seriam alcançados: primeiro, oferecer parâmetros para descrição, análise e comparação de emoções e, segundo, enfatizar como pode ser diversa a experiência emocional provocada pela música. Conforme apontam Juslin e Laukka (2010), é preciso cuidado quando da exclusão *a priori* de possíveis emoções.

Há décadas estudos vêm tentando realizar o mapeamento das emoções tipicamente associadas à música, com base em diversos modelos provindos da Psicologia e utilizados na área da Psicologia da Música que, conforme Sloboda (2012), vem crescendo rapidamente nas

últimas décadas, especialmente no que se refere às experiências musicais cotidianas. Alguns exemplos são o modelo circunplexo de Russel (1980), a análise relacional biopsicológica da emoção, proposta por Tayer (1989), e o mapa semântico de Tellegen, Watson e Clark (1999). Destacamos, porém, o modelo de Hevner (1936) organizado especificamente para a pesquisa em música. Hevner (1935, 1936, 1937) desenvolveu estudos sistemáticos a respeito das relações entre as estruturas da música (ritmo, tons menores e maiores, andamento, etc.) e as emoções por elas sugeridas. Hevner (1936) elaborou uma lista de 66 adjetivos organizados em oito grupos (figura 14) para que os participantes de seu estudo escolhessem os adjetivos mais apropriados a cada trecho musical.

Figura 14- Círculo de adjetivos de Hevner



Fonte: Hevner (1936, p. 249).

A proposta de Hevner (1936) foi agrupar os adjetivos por semelhança, sendo que a diferença entre os termos cresce gradativamente entre os grupos. Segundo Lisboa (2008), pelo seu pioneirismo, o círculo de adjetivos de Hevner se tornou uma referência. As funções sociais da música definidas por Merriam (1964) também foram referência para estudos sobre etnomusicologia e psicologia da música em uma abordagem behaviorista. Merriam (1964) elaborou uma lista de 10 categorias das funções sociais da música: 1) expressão emocional; 2) prazer estético; 3) divertimento, entretenimento; 4) comunicação; 5) representação simbólica; 6) reação física; 7) imposição de conformidade às normas sociais; 8) validação das instituições sociais e dos rituais religiosos; 9) contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura; 10) contribuição para a integração da sociedade. Nessa temática, outro autor que deve ser citado é Meyer (1956), que introduziu de forma mais enfática a fusão entre forma e expressão e a importância das regularidades tonais da música (e suas interrupções) na formação de emoções.

Em revisão realizada por Laplante (2008), a autora conclui que as principais funções da música são: 1) construir identidade pessoal, 2) gerenciar o estado mental (*mood*), 3) trazer memórias à tona, 4) estabelecer e/ou manter relações interpessoais, 5) sugerir o comportamento adequado, 6) passar o tempo, aliviar a monotonia, 7) auxiliar a concentração/pensamento. Entretanto, sabe-se que, para que a música exerça tais funções de forma eficaz, a associação afetiva que o usuário confere à música é fundamental e é construída com base nas experiências que o usuário tem. Assim, experiências regulares e repetitivas tendem a estabilizar certas associações.

Por outro lado, quando o usuário emprega menos envolvimento com a experiência musical, esta ganha contornos diferentes. Sloboda (2012, p. 493-508, tradução nossa⁷⁷) sistematizou, em 10 afirmações,

⁷⁷ “1) *Everyday emotions to music tend to be of low intensity rather than high intensity.* 2) *Everyday musical emotions are rather unmemorable on average.* 3) *Everyday musical emotions are short lived and multiple, rather than integrated or sustained.* 4) *Everyday musical emotions include a significant proportion of negative emotions such as irritation, disapproval, and dislike.* 5) *Everyday emotions in music are more self-referring (e.g. cheerful, anxious) than other-referring (e.g. proud of, approving of).* 6) *Everyday emotion to music reflects and is influenced by the personal emotional meaning of the non-musical context.* 7) *Everyday emotional responses to music prioritize basic rather than complex emotions.* 8) *Everyday emotions to music are elicited by retrospective self-report.* 9) *Everyday emotions to music are listener focused rather than*

questões-chave relacionadas a emoções que incidem e interagem com a experiência musical cotidiana ordinária:

1) emoções cotidianas relacionadas à música tendem a ser de baixa intensidade ao invés de alta intensidade;

2) emoções musicais cotidianas são, em média, mais imemoráveis;

3) emoções musicais cotidianas são breves e múltiplas, ao invés de integradas e continuadas;

4) emoções musicais cotidianas incluem uma proporção significativa de emoções negativas, como irritação, desaprovação e desagrado;

5) emoções cotidianas relacionadas à música são mais autorreferentes (sentir-se alegre, ansioso) do que referentes a outros (por exemplo, sentir orgulho de, aprovação de);

6) emoções cotidianas relacionadas à música refletem e são influenciadas pelo significado emocional pessoal do contexto não musical;

7) reações emocionais cotidianas relacionadas à música priorizam emoções básicas, ao invés de emoções complexas;

8) emoções cotidianas relacionadas à música são suscitadas pelo autorrelato retrospectivo;

9) emoções cotidianas relacionadas à música são mais focadas no ouvinte do que na obra musical;

10) emoções cotidianas relacionadas à música surgem de aspectos transitórios, relacionados ao alcance de um objetivo ao qual a música é associada, ao invés de atitudes avaliativas estáveis relacionadas à música.

O objetivo de Sloboda (2012) é acentuar os contrastes entre as respostas emocionais que ocorrem na experiência musical cotidiana e aquelas que ocorrem em momentos em que o indivíduo se põe especificamente a escutar música, como em um concerto, por exemplo. Essa última situação, segundo o autor, tem recebido mais atenção dos pesquisadores.

Gabrielsson (2012) explica que se espera que estudos envolvendo experiências intensas forneçam uma visão mais detalhada de como somos afetados pela música. O autor, no entanto, não restringe sua concepção de experiência musical intensa a uma situação cotidiana ou

focused on the musical work. 10) Everyday emotions to music arise from transient aspects of goal achievement with which the music becomes associated, rather than from stable evaluative attitudes to the music.” (SLOBODA, 2012, p. 493-508).

específica. O autor não se aprofunda, mas relata que esse ponto de vista se baseia na afirmação de William James, de que "nós aprendemos mais sobre alguma coisa quando a vemos... na sua mais exagerada forma" (JAMES, *apud* GABRIELSSON, 2012, p. 547, tradução nossa⁷⁸). Das pesquisas desenvolvidas no projeto *Strong Experience with Music* (SEM), do qual Gabrielsson é um dos coordenadores, um dos resultados foi a construção de um sistema descritivo dos elementos que ocorrem na experiência dos indivíduos com a música. Esses elementos foram extraídos do relato de participantes voluntários a respeito de uma experiência intensa vivida com a música, e resultaram em sete categorias, conforme figura 15. O autor ainda enfatiza que a experiência musical é dependente da inter-relação entre a música, a pessoa e a situação.

Como o sistema descritivo é resultado de 950 relatos, o autor adverte que uma experiência musical específica apresentará apenas alguns desses elementos e, portanto, o quadro pode servir como base para a comparação de distintos tipos de experiência musical intensa. De acordo com Gabrielsson (2012), emoções e sentimentos são os elementos mais frequentemente relatados pelos participantes⁷⁹.

⁷⁸ "we learn most about a thing when we view it... in its most exaggerated form" (JAMES, *apud* GABRIELSSON, 2012, p. 547).

⁷⁹ Ainda sobre respostas emocionais à música, mas com ênfase na ausência de tal ocorrência, diversos autores, como Kalmus e Fry (1980), Peretz (1996), Peretz et al. (2002), Peretz e Zatorre (2005), Stewart (2008), entre outros, apresentam estudos a respeito da *amusia* congênita, definida como a incapacidade de reconhecer sons familiares (relacionada com memória musical) e/ou incapacidade de gerar sentido e/ou se envolver com a música. Esses casos afetam em torno de 4% das pessoas (KALMUS; FRY, 1980; STEWART, 2008) e podem englobar aspectos cognitivos, psicológicos, fisiológicos, neurológicos, etc.

Figura 15- Sistema descritivo abreviado da SEM

Table 20.1 SEM descriptive system (abbreviated)	
<i>1. General characteristics</i>	
1.1	Unique, fantastic, incredible, unforgettable experience
1.2	Hard-to-describe experience, words insufficient
<i>2. Physical reactions, behaviours</i>	
2.1	Physiological reactions
2.2	Behaviours, actions
2.3	Quasi-physical reactions
<i>3. Perception</i>	
3.1	Auditory
3.2	Visual
3.3	Tactile
3.4	Kinaesthetic
3.5	Other senses
3.6	Synaesthetic
3.7	Intensified perception, multimodal perception
3.8	Musical perception-cognition
<i>4. Cognition</i>	
4.1	Changed attitude
4.2	Changed experience of situation, body and mind, time and space, part and whole
4.3	Loss of control
4.4	Changed relation/attitude to the music
4.5	Associations, memories, thoughts
4.6	Imagery
4.7	Musical cognition-emotion
<i>5. Feelings/emotions</i>	
5.1	Intense/powerful feelings
5.2	Positive feelings
5.3	Negative feelings
5.4	Different feelings (mixed, conflicting, changed)
<i>6. Existential and transcendental aspects</i>	
6.1	Existence
6.2	Transcendence
6.3	Religious experience
<i>7. Personal and social aspects</i>	
7.1	New insights, possibilities, needs
7.2	Music: new insights, possibilities, needs
7.3	Confirmation of identity, self-actualization
7.4	Community/communication

Fonte: Gabrielsson (2012, p. 555).

Por sua vez, Selfridge-Field (2000), depois de uma análise sobre o que pode motivar uma busca por informação musical (*musical query*), conclui que, devido à ampla gama de possibilidades, a única

linha que pode conduzir a uma motivação comum é a curiosidade humana. Essa conclusão demonstra a extensão do horizonte da pesquisa em MIR. Os estudos de usuários são, para a Ciência da Informação, uma base indispensável para o desenvolvimento das demais pesquisas da área, já que é no âmbito do usuário que se completa o ciclo de mediação e significação da informação. Uma mediação informacional eficiente é aquela que consegue alcançar as necessidades do usuário, não apenas pontualmente, na recuperação da informação, mas também na descoberta de novas informações que porventura possam ser de seu interesse. Na área de MIR, essa perspectiva não é diferente. Nas tensões existentes entre as pesquisas da natureza da música *per se* e as pesquisas empíricas referentes às ferramentas computacionais (FUTRELLE; DOWNIE, 2002), o estudo de usuário parece ser o elo que une essas áreas distintas, apresentando-se como ponto inicial do qual qualquer conclusão precisa ser primeiramente extraída (CUNNINGHAM, 2002), tanto para o desenvolvimento de sistemas de MIR quanto para seu teste. Para Cunningham, Reeves e Britland (2003), o estudo de usuários não deve ser baseado em descrições intuitivas de seu perfil e suas necessidades, tampouco em estudos de suposições extraídas de cenários imaginados *a priori*. Para tanto, os autores sugerem um estudo com parâmetros etnográficos na caracterização das necessidades dos usuários.

Lee e Cunningham (2013) atestam que a área de MIR se desenvolveu principalmente em torno dos estudos de usuários, classificados em dois tipos: os estudos de usuários (por exemplo: necessidades de informação musical) e os estudos que envolvem usuários (como o teste de aplicações de MIR). Em amplo levantamento, os autores mostram que é a partir do ano 2000 que esses estudos têm um crescimento mais acelerado, porém, grande parte deles é realizada em pequenas escalas, dificultado qualquer generalização, sendo que dos 198 estudos analisados, apenas 22 envolviam mais de 100 indivíduos. Além disso, a problemática do compartilhamento de resultados de pesquisa, conforme Futrelle e Downie (2002) já haviam abordado, reaparece na pesquisa de Lee e Cunningham (2013), quando relatam que tiveram que realizar o levantamento em diversos recursos de áreas distintas para obter um corpus de análise significativo. Isso atesta a pulverização das publicações – aspecto inevitável, dada a natureza interdisciplinar da área e a quantidade de espaços disponíveis para publicação –, dificultando a comunicação entre pesquisadores.

De forma mais geral, trata-se do inevitável e necessário agrupamento de conhecimentos de áreas diversas que, em suas

respectivas especialidades, podem proceder à discussão e ao possível esclarecimento da miríade de conceitos envolvidos no estudo da música como informação. Esses conceitos vão desde a teoria musical, musicologia e etnomusicologia, perpassam pelo estudo de usuários, Organização do Conhecimento e da Informação e ainda se juntam a conceitos advindos dos estudos da computação, arquitetura da informação, engenharia acústica, etc. Futrelle e Downie (2002) enfatizam que somente com a colaboração entre essas distintas áreas, por meio do compartilhamento de resultados de pesquisas, da comparação de diferentes técnicas e de uma agenda comum de pesquisa, é que será possível vislumbrar um desenvolvimento eficiente da pesquisa em MIR.

Como é possível observar na literatura apresentada, a área de MIR é caracterizada por abordar temas eminentemente aplicados. Essa configuração de pesquisa parte principalmente de análises quantitativas e, talvez devido à natureza sintética que a publicação científica toma em tempos atuais, a reflexão qualitativa parece perder espaço. Evidenciamos, no entanto, a considerável parte ocupada pelos estudos sobre as relações entre música e emoção.

3.3 SOBRE OS SIGNIFICADOS DA MÚSICA

Com efeito, a música é resultado de um contexto ao mesmo tempo em que cria um contexto; a música implica significados ao mesmo tempo em que significados são expressos por meio dela (MENEZES BASTOS, 2013). Na área da Música, essa não é uma concepção nova, já que os estudos a respeito dessas correspondências começaram a ter espaço em 1885, quando Guido Adler apresenta a ciência da Musicologia Comparada. Entretanto, nesses estudos pairava um olhar ocidental à música, cuja comparação dava-se na “direção da construção do binômio ‘nós’/‘outros’” (MENEZES BASTOS, 2013, p. 38), sendo que “nós” se referia à cultura musical ocidental de origem europeia, e “outros” à cultura musical étnica, que não tinha os mesmos princípios da música europeia. De qualquer forma, se estabelecia a fusão entre os estudos da música empreendidos pela Musicologia e os estudos dos comportamentos, das culturas, empreendidos pela Antropologia. Quase meio século depois – detalhes históricos não serão aqui abordados⁸⁰ –, é a partir da década de 1930, especialmente nos Estados

⁸⁰ Sobre o desenvolvimento da Etnomusicologia ver Merriam (1964), Nettl (1983), Blacking (1995b), Nattiez (2005).

Unidos, que a agora chamada Etnomusicologia desenha seu contorno como disciplina autônoma, tendo como objeto de estudo toda e qualquer música. Isto é, admite-se que a música não é uma linguagem universal e que a diversidade musical reflete a diversidade cultural (MARTINEZ, 2001).

John Blacking (1928-1990) é referência central no estudo do aspecto antropológico de todas as músicas (MARTINEZ, 2001; TRAVASSOS, 2007). Sua publicação de 1973, intitulada *How musical is man?*, um clássico do tema, expõe uma análise que exalta a necessidade de se pensar a música sempre como parte de um sistema cultural, cujas transmissão e significação são indissociáveis das relações entre as pessoas. Blacking (1995b, tradução nossa⁸¹) postula que:

Muitos, senão todos, processos essenciais da música podem ser encontrados na constituição do corpo humano e em padrões de interação de corpos humanos na sociedade. Assim todas as músicas são estruturalmente, bem como funcionalmente, música popular.

Esse entendimento amplo de que todas as músicas são “música popular” retira completamente a referência comparativa com base na música europeia ocidental e enraíza o relativismo cultural, em que todas as culturas são vistas de forma justaposta. Assim, Blacking (1995a) faz com que o objeto da Etnomusicologia inclua não só os sistemas musicais “exóticos” ou “étnicos”, mas também os sistemas ocidentais, já conhecidos sob outras perspectivas, que também merecem receber um olhar Etnomusicológico. Essa concepção é o cerne da Etnomusicologia. É desse patamar – que considera a música dentro da cultura ou como cultura – que surgem as questões sobre como a música pode influenciar o comportamento das pessoas e como o comportamento influencia o fazer musical.

Na abordagem de Merriam (1964), o significado musical é considerado na perspectiva behaviorista, especialmente se ponderarmos que o autor foi, provavelmente, o primeiro a se dedicar a identificar as funções da música. Sob esse entendimento, o significado se traduz no

⁸¹ “Many, if not all, of music’s essential processes may be found in the constitution of the human body and in patterns of interaction of human bodies in society. Thus all music is structurally, as well as functionally, folk music”. (BLACKING, 1995b).

comportamento, isto é, o significado gera um comportamento, pois comunica algo (como o som de um alarme, por exemplo). No entanto, Martinez (2001) traz a discussão de que a questão da comunicação também envolve o entendimento e a receptividade para que o entendimento ocorra. O entendimento ainda implica na investigação de outras questões, como do que depende a construção do entendimento, quais associações constituem uma interpretação que possibilite o entendimento de algo comunicado, e como a interpretação pode gerar certo comportamento. As teorias comportamentais adotadas na Etnomusicologia não mostram as diferentes instâncias da formação do significado e as várias formas como o significado afeta, de fato, uma mente. Não nos cabe aqui empreender críticas aos estudos da Etnomusicologia, mas apenas mostrar que é a partir da discussão dessas temáticas que autores como Wilson Coker e Eero Tarasti iniciam análises que exploram a expressividade da música, no sentido de que se a música é repleta de expressividade, então transmite significado que, por sua vez, é percebido somente na relação entre a música em si (signo, na teoria peirceana), a cultura do indivíduo (possíveis objetos do signo) e a relação entre o indivíduo e a música (formação do interpretante). A partir dessas abordagens, a Semiótica é introduzida no plano teórico da Musicologia. “Durante os últimos trinta anos, a semiótica da música se tornou parte da musicologia ‘normal’.⁸²” (TARASTI, 2002, p. 63, tradução nossa⁸³).

Antes de entrar nas teorias semióticas direcionadas à música, cabe uma contextualização a partir da discussão de Blacking. Para Blacking (2007, p. 202, grifo nosso), “‘o objeto artístico’ em si não é arte nem não-arte: torna-se um ou outro somente pelas **atitudes e sentimentos** que os seres humanos lhe dirigem”. Entendendo a música dentro desse universo dos objetos artísticos – diferenciando, portanto, do universo científico da Música –, percebemos que a compreensão da música se dá para além do seu próprio sistema de signos. Pensar em atitudes e sentimentos dirigidos a um objeto artístico é pensar em todos

⁸² Tarasti (2002) utiliza a expressão “musicologia normal” para se referir à própria disciplina geral de Musicologia, indicando que os estudos semióticos da música não formam um campo de estudo separado dessa disciplina, mas a constituem juntamente com outras abordagens musicológicas, como acústica, teoria musical, Etnomusicologia, implicações sociais e ideológicas da música, etc.

⁸³ “*During the last thirty years musical semiotics has become part of ‘normal’ musicology.*” (TARASTI, 2002, p. 63).

os possíveis aspectos que fazem parte de “ser” humano: biológicos, psicológicos, sociais, espirituais, criativos, históricos e tantos outros quantos forem os termos que pudermos utilizar para expressar as dimensões que circundam a existência humana. Dessa forma, o significado dos signos não existe por si, mas somente quando atribuído por alguém, com base nas suas experiências com tal signo e seus objetos. O significado dos elementos artísticos é cortado transversalmente por diversos entendimentos, que vão desde a busca pelo ideal da beleza, cujo fim é a mais pura contemplação, até a arte que grita, impacta e desconcerta qualquer busca por um entendimento ou equilíbrio. Nesse caminho, nos deparamos com obras como “A Fonte”, de Marcel Duchamp – um urinol de porcelana branco –, que lançam no universo artístico objetos do cotidiano. Ou ainda com a composição da peça 4’33”, de John Cage, que consiste em uma pausa de 4 minutos e 33 segundos, que possibilita a audição dos sons externos à própria composição (SCHAFFER, 2001).

Seeger (2008) afirma que a mobilização de pessoas e grupos no processo de fazer música e a intencionalidade que acompanha esse processo são também elementos que constituem a música, juntamente com o todo sonoro que resulta desse processo. Essa intencionalidade apontada pelo autor vem complementar a noção de atribuição de significado. Esse entorno significativo nos parece indissociável do entendimento de música. Ou seja, não é apenas o músico que faz música, nem apenas o *performer* que executa a performance, nem o compositor escreve sozinho a posição e a relação das notas que utiliza, tampouco o instrumento é o único objeto que permite que se faça qualquer barulho, nem o ouvinte sozinho se torna autor do significado que imputa à música. Apesar da tradicional distinção entre compositores, *performers* e ouvintes – papéis não excludentes entre si (AGAWU, 1991) –, pensar o significado da música é compreender que ela existe no fluir dessas dimensões, que ocorre num “caldo” social. Vale lembrar que na Semiótica peirceana qualquer interpretação está, de fato, ligada à crença, a um código de reconhecimento aprendido culturalmente, pois significados dos quais não se tem nenhum conhecimento não podem ser reconhecidos. No entanto, é fato que a música enquanto arte é criada também com base em uma estrutura própria de seu sistema. Isso quer dizer que existem elementos estruturais internos ao discurso musical que se relacionam conforme certas regras, possibilitando a externalização do discurso enquanto linguagem. É o uso das ferramentas estruturais da música (notas, compassos, instrumentos, sonoridades), para transportar o sentido da esfera mental e individual

para o âmbito público e compartilhado, que permite contato com outros receptores. Entretanto, diferente do que ocorre com as palavras na linguagem verbal, não é possível isolar um ou um grupo de elementos que compõem a estrutura da música em busca da definição de unidades de significado. A segmentação dos elementos de uma música não é uma estratégia eficiente, pois sua significação ocorre somente com a relação de todos os elementos, incluindo aqueles estruturais, culturais, subjetivos, etc. (BYRD; CROWFORD, 2002). Essa plasticidade interpretativa é possível pois a primeiridade é a base da origem da significação da música, conforme defende Goullée (2009). Assim, tratando-se de arte, a emoção sempre será alcançada com forte evidência, ainda que transcorra com outros estados da consciência.

Na área da Música, diversos estudos foram realizados para fins de análise musical utilizando teorias semióticas mais ou menos fundadas diretamente nos conceitos de Peirce. Um levantamento dos principais trabalhos⁸⁴ com esse enfoque inclui David Lidov, Robert Hatten, Kofi Agawu, Naomi Cumming, Jean-Jacques Nattiez, José Luiz Martinez, Eero Tarasti e Tomas Turino (MARTINEZ, 2001; LIDOV, 2005; TARASTI, 2002). Considerando esses autores centrais, surge uma considerável quantidade de artigos publicados sobre distintas análises semióticas da música, que englobam análises estruturais, performáticas (estilo e identidade), sociais, etc. Cabe ainda citar os estudos sobre semiótica da canção, cujo foco está nas letras das músicas e na relação das letras com o som, espaço em que destacamos os trabalhos de Luiz Tattit. Os estudos desses autores envolvem, de forma mais ou menos central, o uso do conhecimento especializado em música, isto é, a análise estrutural sempre acompanha as demais análises por eles empreendidas. Nenhum desses estudos desenvolve a análise semiótica da música considerando o processo semiótico em um contexto em que o conhecimento teórico da música é inexistente.

Outra autora que destacamos é Lucia Santaella, que em 2007 foi eleita presidente da *Charles S. Peirce Society* (USA), apesar de estar especialmente voltada para a semiótica cognitiva e computacional, tem, na sua obra de 2005, “Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal”, incursões interessantes a respeito do signo musical. A seguir apresentaremos uma breve introdução aos estudos de cada um desses autores.

⁸⁴ Para um levantamento mais completo sobre semiótica da música, ver Tarasti (2002, p. 57-64).

As análises de Tarasti (1994, 2002) são baseadas na semiótica de Algirdas Julien Greimas. Tarasti (2002) aplica as fases do percurso gerativo de sentido de Greimas na análise da música. O autor também defende, por meio de discussão teórica e exemplos práticos, a utilidade do quadrado semiótico de Greimas no contexto analítico musical. Nattiez (1977, 1987, 2005), que também demonstra um viés estruturalista, desenvolveu um método paradigmático tripartite de análise, cuja base é proveniente da teoria de Jean Molino. Nattiez (2005) considera três níveis no discurso musical: criação (*poiesis*), recepção (*aesthesis*) e o nível neutro (texto musical em si mesmo). O método tripartite de Nattiez busca a derivação de uma gramática gerativa dos textos musicais, de modo a construir um inventário de tipos e modalidades de referências e funções simbólicas (NATTIEZ, 1977).

Hatten (1994, 2004), por sua vez, fundamenta seus estudos sobre significado da música em uma miríade de conceitos que perpassam a semiótica e o estruturalismo e, por meio de uma abordagem hermenêutica, o autor busca o “mapeamento de associações (*correlações*) de estruturas e significados de forma a revelar sua organização opositiva”. (HATTEN, 1994, p. 2, tradução nossa⁸⁵, grifo do autor). Nesse mesmo sentido, Agawu (1991) introduz seu interesse pela semiótica da música, questionando de que forma o compositor atinge sua audiência, ou seja, se o compositor realmente alcança sua audiência na sugestão de significados, de que forma isso ocorre? O autor traz um viés comunicacional para a abordagem semiótica da música, e enfatiza que tal comunicação e expressividade só é possível devido a um compartilhamento cultural comum entre o compositor e sua audiência. Tanto Hatten quanto Agawu são referências nos estudos voltados à compreensão da música como retórica, conhecida como “teoria das tópicas” (PIEDADE, 2007). Essa abordagem defende que a estrutura textual da música expressa uma oratória significativa por meio das tópicas, que são as figuras centrais dessa retórica. Em outras palavras, as tópicas podem ser entendidas como as características musicais que ocorrem em determinado gênero musical, ou em determinado tipo de interpretação, e que apontam sua identidade. Segundo Agawu (1991), as principais incursões sobre tópicas ocorrem no contexto da discussão de estilo musical, que representa justamente a inter-relação entre a estrutura e a expressividade.

⁸⁵ “*Mapping associations (correlations) of structures and meanings in a manner that reveals their oppositional organization.*” (HATTEN, 1994, p. 2).

Podemos perceber que Tarasti (1994, 2002), Nattiez (1977, 1987, 2005), Hatten (1994, 2004) e Agawu (1991) voltam seus estudos para aspectos mais internos da música, aplicando a Semiótica na análise de peças e compositores específicos, na estruturação e expressão de trechos de partituras, que resulta na investigação de “remissões intrínsecas, isto é, aquelas pelas quais as estruturas musicais remetem a outras estruturas musicais” (NATTIEZ, 2002), ou ainda na verificação da maneira como a estrutura da música codifica estados e processos de significado (HATTEN, 1994).

Os trabalhos de Lidov (1987, 2005), Cumming (2000), Martinez (1993, 1996, 2001) e Turino (1999, 2014) também estão voltados para a área da Música, mas realizam uma reflexão a respeito da semiose musical. Ainda que o fazer musical também seja de interesse desses autores, a perspectiva é a da significação e não da nomeação de quais estruturas da música concorrem nesse processo. Baseados na Semiótica de Peirce, esses autores parecem oferecer mais elementos de fundamentação teórica para a discussão aqui proposta que, vale lembrar, tem como foco a semiose que envolve o signo musical da perspectiva do ouvinte.

A análise semiótica da música de Lidov (1987⁸⁶, p. 73, tradução nossa⁸⁷) estuda a “inter-relação dos signos da performance removidos com dificuldade da experiência somática inarticulada, estruturas composicionais formadas pelo livre jogo da pura articulação e o espectro completo da imagem musical que recai entre esses dois polos”. Nesse estudo, Lidov (2005) realiza uma adaptação da tríade de signos de Peirce, ícone, índice e símbolo, com vistas a explorar a transcendência das ocorrências somáticas do corpo (a própria escuta do som, a reverberação das ondas sonoras no corpo, etc.) que se tornam “mente”. Ao se tornarem mente, possibilitam a interpretação do aparato sonoro como música. Para Lidov (2005), a música é uma ação no e do corpo. Assim, o índice é o signo menos articulado, representando a “influência mútua e imediata do corpo e do som” (LIDOV, 2005, p. 148, tradução

⁸⁶ O artigo “*Mind and body in music*”, de David Lidov, publicado em 1987, foi novamente publicado no livro “*Is language a music?*”, também de Lidov, em 2005.

⁸⁷ “*interrelation of performance signs barely removed from unarticulated somatic experience, compositional structures formed by the free play of pure articulation, and the full spectrum of musical imagery that lies between these poles.*” (LIDOV, 1987, p. 73).

nossa⁸⁸). O ícone é o signo que representa a articulação de elementos entendidos como imagens do movimento musical, como a melodia ou o ritmo. Os ícones podem ser manipulados e arbitrariamente modificados, diferente dos índices, que têm natureza imediata. O símbolo, para Lidov (2005), sofre uma inversão na medida em que perde o que seria o significado natural (causa e similaridade) para que outro significado (convencionado) seja ou não direcionado ao signo. O símbolo, como previsto na lógica peirceana, assume um significado mais articulado, de tipos abstratos, que Lidov (2005) relaciona aos padrões da composição.

Lidov (2005) explora a música como uma dialética que abrange as capacidades de expressão e abstração; em certos momentos, essas capacidades são polares, em outros, são indissociáveis. A composição oferece certa liberdade intelectual, como postula o autor, pois envolve a possibilidade da escolha consciente da articulação das figuras musicais, é a operação com os símbolos baseados na abstração de regras e padrões. Entretanto, a dimensão expressiva acompanha a interpretação dos ícones e índices resultantes dessa articulação. Nessa discussão, o autor introduz outra questão semiótica, que é a ideia de continuidade da música, já que essa é uma característica interpretativa e expressiva. Isto é, as figuras musicais lá estão no espaço e no tempo e podem ser percebidas separadamente, mas os índices e ícones na música exercem certo poder capaz de instaurar a noção de continuidade, sendo que quanto mais densas são as conexões dos ícones, menos perceptíveis são as articulações. Lidov (2005, p. 157, tradução nossa⁸⁹) coloca a música como “testemunha de dilemas fundamentais da civilização, a negociação do instinto e do controle, do impulso e da reflexão, a realização da liberdade intelectual e o seu preço para a espontaneidade”. A análise de Lidov (2005), ainda que englobe também algumas questões relacionadas ao receptor, abarca principalmente o fazer musical, apontando sempre que a técnica é acompanhada da força expressiva própria das artes.

Cumming (2000) introduz seu livro *“The sonic self”* permeando essa mesma relação entre fazer musical e força expressiva, com especial atenção não à composição, mas à performance. Baseada na sua própria história como estudante de violino, a autora enfatiza a responsabilidade do *performer* em transmitir “o conteúdo expressivo da música” (CUMMING, 2000, p. 8), confrontando o domínio da técnica

⁸⁸ “*mutual influence of body and sound*” (LIDOV, 2005, p. 148).

⁸⁹ “*witness to fundamental dilemmas of civilization, the negotiation of instinct and control, of impulse and reflection, the achievement of intellectual freedom and its price in spontaneity*”. (LIDOV, 2005, p. 157).

de execução (que deve preservar um estilo apropriado) com a insurgência da emoção verdadeira e necessária para uma performance completa – essa última vai além da música e engloba a vida pessoal, o desenvolvimento e amadurecimento emocional do músico. Para a autora, é preciso encontrar e preencher a lacuna entre a intenção e a sensibilidade, assim, a performance é o momento da combustão da espontaneidade que, alimentada pelo conhecimento da técnica, transforma a interioridade em som.

Esse conjunto performático é a representação do intuito do músico, daquilo que o músico pretende transmitir a si mesmo e à sua audiência. Por sua vez, aqueles que apreciam a performance adicionam suas próprias experiências e intenções à interpretação. Assim, para Cumming (2000), as características de personalidade e identidade do músico (percebidas pelo estilo próprio que culmina nas diferenças de interpretação de uma mesma música em diferentes performances), as figuras musicais, o ouvinte e a emoção que flui entre performance e público participam na constituição do “eu sonoro” (“*sonic self*”) do músico – ou seja, esses elementos são indícios daquilo que o músico precisa desenvolver, mais ou menos, para alcançar uma ótima performance. Para Cumming (2000), o violinista tem um papel central na produção de signos, na transmissão de sons que trazem à mente as qualidades de um instrumento e de uma performance. Por exemplo, o músico, com seus gestos e interpretação subjetiva, transmite a ideia de um estilo musical específico, que possui características expressivas culturalmente definidas (CUMMING, 2000). No entanto, a autora pondera que os signos têm “vida própria”, ou seja, a intenção do músico não garante que o objetivo da expressão seja alcançado pela sua audiência.

No andamento dessa discussão, Cumming (2000) aborda a ansiedade que acompanha o músico durante a performance, causada pela natureza incontrollável dos signos. As três categorias fenomenológicas de Peirce, como se sabe, não caracterizam uma sequência de eventos, mas um movimento relacional e interdependente, que a autora chama de texturas da experiência, que ocorrem diversas vezes durante a escuta. Conforme a proposta de Peirce, o estudo fenomenológico constitui uma ferramenta conceitual que possibilita a análise de diferentes aspectos de um evento complexo, e não a categorização isolada dos fenômenos. A flutuação que ocorre nos estados mentais durante a escuta (incluindo a escuta do próprio músico durante a performance), para Cumming (2000), é o que caracteriza a percepção ativa do ouvinte.

Percebemos uma ligação com a teoria de Lidov (1987) na medida em que Cumming (2000) enfatiza a continuidade entre mente e corpo, ambos participando da articulação dos signos musicais e sua significação. Nesse sentido, a participação do corpo é entendida tanto como receptor do som, que permite sua interpretação, quanto pelo próprio gesto físico, necessário à produção sonora e significante, sendo este último discutido com mais profundidade por Cumming (2000). Assim como Lidov (2005), Cumming (2000) baseia sua teoria na Semiótica peirceana e adota de forma enfática a abordagem pragmatista. Logicamente, a autora considera o som como o fundamento do signo, aquilo que será interpretado. O objeto do signo é o grão vocal⁹⁰ que o som atinge, ou seja, é a expressividade da “voz” do instrumento e/ou do cantor. O terceiro correlato, interpretante, envolve o reconhecimento do ato de ouvir e as convenções que permitem que o som do violino seja percebido como tal.

O enfoque pragmatista fica claro na medida em que as qualidades do som são consideradas como **pertencentes** ao signo e não de forma separada dele. O objeto de um signo musical que, por exemplo, invoca o significado de “inocência” é encontrado no próprio signo, está presente na música (CUMMING, 2000). Não é possível verificar esse mesmo significado na linguagem, ou seja, tomando o conceito carregado no termo “inocência” no seu uso geral e relacionando-o ao significado invocado pelo signo. Isso porque o Pragmatismo tem como ponto inicial a **percepção** de “inocência” que, nesse caso, se dá em função da escuta da música em determinado tempo e espaço musical, ao invés de adotar a descrição linguística do fenômeno observado. Assim, é possível remarcar a diferença entre o interpretante e as condições prévias que possibilitam sua ocorrência (ambos intimamente relacionados por meio da formação de hábitos). Ou seja, os estados mentais previamente experienciados concorrem para a formação

⁹⁰ Roland Barthes utilizou a expressão “o grão da voz” (*the grain of the voice*) em um ensaio de mesmo nome, publicado no livro “*Image, music, text*”, em 1972, utilizando-a também em obras posteriores. No livro “*The grain of the voice: interviews 1962-1980*”, Barthes explica que o grão da voz “implica uma certa relação erótica entre a voz e o ouvinte. É possível descrever o grão de uma voz, mas somente por meio de metáforas”. Como exemplo de metáfora, o autor cita a voz de uma cantora que “tinha o grão de uma noite inteira”, ou a voz de um cantor que tinha um “grão tubular”, “um grão fora do tom, ainda que a voz estivesse dentro do tom”, “um grão que eu não gosto”. Contudo, Cumming (2000) não faz nenhuma referência a Barthes.

dos significados, e ideias gerais representam essa situação. Entretanto, “ideias gerais, não capturam o que é transmitido pelo som, mas as condições para seu entendimento” (CUMMING, 2000, p. 76, tradução nossa⁹¹). Esse exame trata de um esclarecimento do papel do interpretante na semiose que consoma a relação entre o signo e o objeto, e exemplifica a diferença substancial entre a análise baseada na semiose e a análise baseada na linguagem verbal.

A abordagem de Martinez (1993, 1996, 1999, 2001) também está situada na área da Música. O autor aplica a Semiótica de Peirce na análise da música Hindustani (música clássica do norte da Índia). Tal configuração se expande para além das questões próprias do fazer musical como a performance ou a composição e aborda também o ouvinte. A proposta de Martinez (1993) tem como base os três correlatos por meio dos quais se concretiza a semiose (signo, objeto e interpretante) e ainda as três tricotomias básicas do signo, resultando em três campos de análise: Semiose Musical Intrínseca, Referência Musical, Interpretação Musical.

O primeiro campo de análise, a “Semiose Musical Intrínseca”, inclui os estudos do signo musical com relação a si mesmo. Esses estudos encontram sua representação na primeira tricotomia dos signos de Peirce, no âmbito do quali-signo, sin-signo e legi-signo. A música, como representâmen, é um quali-signo no que diz respeito às suas qualidades acústicas, ou seja, o som como se apresenta na sua pura natureza sonora. O quali-signo se manifesta nas qualidades musicais como textura, melodia, timbre, intensidade, na forma como ocorrem antes de qualquer análise (MATINEZ, 2001). O sin-signo, condição para que o quali-signo funcione como signo, apresenta a potencialidade de representação na sua existência singular. Assim, se manifesta nas performances musicais, que podem ser do tipo do improvisado, em que o sin-signo é representado na sua existência única e concreta, ou se manifesta como uma réplica de um legi-signo, isto é, a execução de uma música que, mesmo sendo única, não é independente do signo de que é réplica (o que faz possível reconhecer determinada música, mesmo que executada em diferentes performances). Segundo Martinez (2001), os procedimentos, regras, tradições e hábitos musicais funcionam como legi-signos, que definem as características de suas réplicas, os sin-signos.

⁹¹ “general ideas, they do not capture what is conveyed by the sound, but rather the conditions of its being understood.” (CUMMING, 2000, p. 76).

O segundo campo de análise, a “Referência Musical”, aborda o signo musical com relação ao objeto, portanto, relacionado à segunda tricotomia dos signos: ícone, índice e símbolo. Nesse campo, o autor extrapola o discurso musical, pois incorpora questões sociais, filosóficas, histórias, etc.

No terceiro campo de análise, “Interpretação Musical”, Martinez (2001) propõe o estudo do signo musical com relação ao seu interpretante, estando, assim, relacionado à terceira tricotomia dos signos: rema, dicente e argumento. Esse campo tem como premissa a ação do signo em uma mente, e traz questões como as diferentes maneiras de ouvir (como sugerido por Moraes, 1986), a percepção musical do ouvinte, do compositor, do músico, incluindo também a crítica musical e ainda outros aspectos. O segundo e terceiro campos de análise serão discutidos nas seções 3.3.1 e 3.3.2.

Martinez (2001) enfatiza que esses campos de estudo não são abordagens isoladas, mas constituem uma arquitetura flexível e interdependente, sendo que, ao iniciar os estudos em um campo, naturalmente se devem aceitar implicações nas outras duas áreas. Ou seja, os interpretantes são criados pelo signo musical e pela forma como este se relaciona com os objetos, o que caracteriza a correlação entre os três subcampos.

Turino (1999) desenvolve uma teoria semiótica da música fundamentada na hipótese de que a música é um signo de “nível mais baixo” (*lower level*), no sentido em que opera a maior parte da sua significação nos níveis de primeiridade e secundidade, portanto, produz mais interpretantes nessa mesma direção: emocional e energético. Para o autor, o significado emocional e energético do signo musical pode ser prolongado por mais tempo, sem chegar à terceiridade, isso porque diferentes tipos de signos têm diferentes potenciais. Baseando-se principalmente na tricotomia do ícone, índice e símbolo, a discussão de Turino (1999, 2014) vai em direção à maneira como o signo musical é alocado nas relações sociais e como pode funcionar como identidade dessas relações, já que a forma como um grupo faz música e a relaciona com certas situações o distingue de outros grupos que utilizam princípios diferentes. O autor aponta a contribuição do que chama de “potencial social do signo” aos estudos etnomusicológicos. Em Turino (2014), o autor retoma sua teoria revisitando com especial atenção as categorias fenomenológicas de Peirce.

Conforme mencionado, nas seções 3.3.1 e 3.3.2 discutiremos de forma mais aprofundada o objeto e o interpretante do signo musical.

3.3.1 O objeto do signo musical

A discussão sobre o objeto da música parece fazer surgir considerações centrais sobre as especificidades da semiose e do signo musical. Cumming (2000) comenta que alguns estudiosos equivocadamente levantaram dúvidas sobre a real possibilidade de a música fazer referência a qualquer objeto do mundo real. Nesse sentido, o objeto da música seria conhecido apenas em função da intencionalidade do *performer* e não pelo poder de significação do signo; conseqüentemente, não seria possível falar da função semiótica do fundamento do signo, já que o signo não carregaria qualquer característica que o relacionasse com o objeto. Constrói-se, assim, uma relação dual de significação arbitrária, em que a vontade intencional do *performer* imputa um significado ao signo. Para Cumming (2000), esse equívoco parece ocorrer devido ao fato de o objeto do signo musical não ser um objeto concreto na maior parte das análises semióticas, mas isso não quer dizer que a música esteja esvaziada de referencialidade. Portanto, a aplicação da Semiótica não deve ser realizada com base no tipo de empirismo que, em geral, se busca na análise dos signos. Se retomarmos a noção de objeto peirceano, não restam dúvidas sobre a amplitude que Peirce emprega nessa definição, especialmente quando diferencia o objeto imediato do objeto dinâmico:

Quanto ao Objeto, poderia significar o Objeto como percebido no Signo e, portanto, uma Ideia, ou poderia ser o Objeto como ele é independente de qualquer aspecto particular, o Objeto em tais relações, como um estudo final ilimitado mostraria. O primeiro eu chamo de Objeto Imediato, o último de Objeto Dinâmico. (CP 8.183, tradução nossa⁹²).

O “objeto” é uma função semiótica e a intencionalidade, que Cumming (2000) e Lidov (2005) abordam nas suas análises, se refere à necessária familiaridade do intérprete com o objeto, para que possa reconhecê-lo, e não à ideia de que o *performer* é responsável por definir

⁹² “As to the Object, that may mean the Object as cognized in the Sign and therefore an Idea, or it may be the Object as it is regardless of any particular aspect of it, the Object in such relations as unlimited and final study would show it to be. The former I call the Immediate Object, the latter the Dynamical Object.” (CP 8.183).

o significado do signo. Outro fator que pode contribuir para esse equívoco é que a ação dos ícones enaltece a presentidade da música em si mesma. Martinez (1996) afirma que nessa condição de pura iconicidade, própria da música, não há distinção entre o signo e o objeto, assim, o ícone sempre se mostrará com vigor, mesmo nos interpretantes lógicos.

De acordo com o realismo de Peirce, na escuta musical, muitas vezes o objeto não tem a função de corrigir o significado construído, mas ocorre tão somente como um correlato da semiose. Para Santaella (2009, p. 109), “a música, entretanto, dada sua grande fragilidade referencial, é compensada por seu enorme poder evocador, produz em nós uma espécie de predisposição para a dominância do *percipuum* em nível de primeiridade”, sendo *percipuum* a maneira como o estímulo da percepção, o percepto, é concebido pela mente. Na teoria peircena da percepção, o *percipuum* é acolhido pelos nossos julgamentos de percepção, sobre os quais não temos domínio das operações mentais ali envolvidas.

É suficiente dizer que o percebedor está consciente de ser obrigado a perceber o que ele percebe. Agora, existência significa precisamente o exercício de compulsão. Consequentemente, qualquer característica do percepto que seja posta em relevo por alguma associação e, assim, atinja uma posição lógica como a de premissas observacionais de uma Abdução explicativa, a atribuição de Existência a ele no Julgamento Perceptivo é virtualmente e em um sentido amplo, a Inferência Abdutiva lógica, quase aproximando-se de uma inferência necessária. (CP 4.541, tradução nossa⁹³).

Assim, a ideia de objeto como um existente concreto é, com a noção de percepto, ampliada e compreendida de forma que o objeto

⁹³ “Suffice it to say that the perceiver is aware of being compelled to perceive what he perceives. Now existence means precisely the exercise of compulsion. Consequently, whatever feature of the percept is brought into relief by some association and thus attains a logical position like that of the observational premiss of an explaining Abduction, the attribution of Existence to it in the Perceptual Judgment is virtually and in an extended sense, a logical Abductive Inference nearly approximating to necessary inference.” (CP 4.541).

pode também ser da natureza de uma possibilidade, um objeto fictício (como ocorre muitas vezes na religião ou em contos de fadas), um objeto não real, embora existente na medida em que se força sobre nossa percepção.

Para Cumming (2000), a classe de objetos do signo musical tem mais características de primeiridade e terceiridade, portanto, de relações icônicas e simbólicas. No entanto, o símbolo envolve sempre um índice na sua ocorrência particular e atual. Segundo Peirce, o índice é um signo realmente afetado pelo seu objeto, “um Índice genuíno e seu Objeto devem ser existentes individuais (sejam coisas ou fatos)” (CP 1.283, tradução nossa⁹⁴). No caso da música, o índice é mais abstrato do que poderia ser em outros signos, como a marca de uma bala de revólver na parede, por exemplo. Então, de que forma a música é afetada pelo seu objeto? Lidov (2005), conforme discutido anteriormente, adota a perspectiva do compositor e tem como foco a relação corpo/som. Assim, a velocidade, a métrica e suas subdivisões são índices dos gestos realizados pelo músico, são existentes singulares e afetam a constituição da música. A indicialidade da música como representâmen, de acordo com o segundo campo de análise de Martinez (2001), a Referência Musical, existe pelo fato de que a música faz parte de um contexto com características particulares (históricas, geográficas, etc.). A característica de índice existe independentemente de haver ou não um intérprete com condições de perceber a relação do signo com o objeto, pois aqui há uma relação de secundidade. Martinez (2001, p.136) exemplifica: “sem cultura japonesa, não existiria música japonesa”. O princípio do índice é que sua existência é dependente da forma como é afetado pelo objeto, assim, a relação entre a cultura e a música que dela é causa ou consequência é indissociável, mesmo que não seja percebida. Dessa forma, sempre haverá uma relação indicial entre a música e o meio (individual ou social) do qual faz parte. Por exemplo, determinada música é “religiosa” porque existe a religião que “modela” seus instrumentos, sonoridade, tipo de performance; essas são as “marcas” que mostram a relação indicial da música com seu objeto.

Na discussão sobre a relação indicial do signo com o objeto, Cumming (2000) amplia a ação do índice para uma noção de descontextualização em que o índice é percebido na música, em função de características icônicas. Tomemos como exemplo um grito de dor. O grito é o signo da dor e esta, na condição lógica de objeto, estabelece

⁹⁴ “A genuine Index and its Object must be existent individuals (whether things or facts)”. (CP 1.283).

uma relação indicial com o signo, pois o afeta diretamente. Um grito da mesma natureza realizado por um cantor aponta também para a sensação de dor, entretanto, nesse contexto, a dor não ocorreu de fato, é uma reprodução de um evento desse tipo necessária para a completude da performance (ainda que o cantor possa vir a sentir uma dor verdadeira no momento da performance). Tanto nessa situação quanto na abordagem de Martínez (2001), a indicialidade ocorre de forma mais abstrata (menos concreta) e o índice é de um tipo degenerado, pois se apresenta não como existente, mas como referência sugestionada pela ação dos ícones. Isso significa dizer que a relação causal do signo musical com seu objeto é menos precisa e, segundo Cumming (2000), normalmente não provoca questões sobre os fatos que produziram o signo, mas faz com que o índice se torne parte do próprio signo, por meio das conotações sugeridas pelo som. Nesse viés, Ibri (1992) discorre que na arte não há um sentido direto de externalidade, pois o objeto dinâmico não se apresenta como “segundo” genuíno para a mente, mas é determinado pelo interpretante em que “tão logo a volição do fazer se desfaz, desfaz-se a insistência do objeto” (IBRI, 1992, p. 26). Isso quer dizer que a música é plena de possíveis objetos (objetos imediatos), sendo que o objeto dinâmico depende da mente que interpreta, dessa forma, “ao desfazer-se a representação, desfaz-se com ela o objeto” (IBRI, 1992, p. 26). Entretanto, no nosso entender, essa posição não faz do objeto da música algo “não real”, tampouco desqualifica sua potencialidade de se referir a objetos dinâmicos, mas apenas mostra a especificidade do processo de significação da música, em que a primeiridade é predominante.

A força da ocorrência de ícones no signo musical parece ser compartilhada pelos autores. O discurso musical pode, em diversos momentos, representar somente a si mesmo, sendo um tipo de ícone. É possível que qualquer pessoa aprecie uma performance musical mesmo sem ter conhecimento dos significados estruturais ou culturais dessa música (MARTÍNEZ, 2001), ou ainda sem empreender qualquer interpretação do signo musical. Nesse caso, a música representa a si mesma na sua qualidade sonora. O ícone pode também suscitar possibilidades de relação do som com algum outro objeto, em que há uma relação entre as qualidades do signo e do objeto, ainda no campo icônico. Por exemplo, na harmonia funcional dos graus⁹⁵, é comum o

⁹⁵ De acordo com Rodrigues (2007, p. 3), a teoria de análise musical conhecida como “análise schenkeriana”, proposta por Heinrich Schenker, se baseia “na ideia de que o discurso musical tonal se apoia na relação de repouso e tensão. O

uso do predicado “tensão” na música tonal para se referir ao uso de acorde com função dominante, que causa um efeito de expectativa e instabilidade a ser “resolvido” pelo acorde com função tônica, que reestabelece a sensação de conclusão e estabilidade. Entretanto, não parece eloquente afirmar algo como “o acorde com função dominante é um ícone da sensação de tensão”, pois a representação da qualidade que liga um ícone a seu objeto é de natureza menos direta, e sempre se apresenta na forma de possibilidade. Cumming (2000) afirma que é importante evitar afirmações do tipo “X é um ícone de Y” na medida em que a interpretação de um ícone deve dar espaço para outras sugestões. Assim, deve-se preferir o uso de uma afirmação como “certas características de Y podem ser ouvidas em X”. No nosso exemplo, é mais lógico afirmar que “algumas qualidades da sensação de tensão podem ser sugeridas com o uso de acordes com função dominante”. Nesse sentido, a relação icônica do signo musical não compartilha, estritamente falando, uma mesma qualidade que funciona como uma identidade do seu objeto, mas apenas a sugere. Em outras palavras, não encontraremos uma resposta assertiva a respeito de *qual* é a qualidade do estado de tensão que ocorre também no acorde de função dominante. Turino (1999) explica que a tensão seria sentida pois esse mesmo comportamento sonoro ocorre com a voz humana quando em momento de tensão, existindo uma relação entre a música e outras expressões de emoção, o que abre a possibilidade de outra classe de objetos.

Os ícones genuínos podem ser reconhecidos em algumas situações em que o objeto do signo musical é um outro evento sonoro – por exemplo, a reprodução do som de um trovão, que pode ser feita com um instrumento conhecido popularmente como “tambor trovão”, “tambor de mola”, entre outros nomes. O som feito pelo instrumento compartilha certas qualidades sonoras que o ligam ao próprio som do trovão. Essa é uma relação icônica genuína.

O som é um elemento próprio de primeiridade, tornando o ícone um tipo de signo central na relação signo musical e objeto. Permanecer no nível icônico pode parecer um tipo de escuta superficial,

repouso entendido simbolicamente como a tônica (I grau) e a tensão como a dominante (V [grau]). [...] A teoria de Schenker pretende explicar toda a organização tonal subjacente, o que explicaria a sintaxe tonal”. Ainda, segundo o autor, outros conceitos centrais da teoria Schenkeriana são: o prolongamento, a ascensão e a linha melódica de base.

mas, como explica Martinez (1996, p. 70, tradução nossa⁹⁶), “ter os ouvidos abertos para desfrutar de puras qualidades sonoras, puros fluxos de som, não é tão fácil ou natural. Isso pede alta disponibilidade mental e liberdade de preconceitos.” Essa concepção se aproxima da ideia de música absoluta, que não tem nenhum outro objetivo a não ser a contemplação das suas qualidades sonoras.

Sabemos que todo signo é um ícone, pois o signo sempre terá alguma relação de identidade com o objeto, o que permite sua representação. Um ícone é “pertencente a uma experiência passada. Ele existe apenas como uma imagem na mente.” (CP 4.447, tradução nossa⁹⁷). Diferente do ícone, o índice tem com o objeto uma relação causal, de uma ocorrência, “de uma experiência presente”, atual (CP 4.447, tradução nossa⁹⁸). O símbolo é o signo de convenção, uma lei geral e, portanto, da categoria da terceiridade; é um signo a respeito de uma experiência (TURINO, 1999). O símbolo “consiste no real fato de que algo será certamente experienciado caso determinadas condições sejam satisfeitas” (CP 4.447, tradução nossa⁹⁹).

Na música, um exemplo bastante claro de símbolo é a noção de gênero musical. Relacionar uma determinada música a um gênero depende de uma condição prévia (hábito, disposição) ligada ao conhecimento e ao entendimento da ideia geral de “gênero musical” e dos gêneros disponíveis no nosso conhecimento (rock, samba, blues, etc.). Essa análise, que pode ser mais ou menos assertiva, implica evocar uma ideia que permanece relativamente estável, independente do contexto da interpretação. Por exemplo, ao escutar uma música, esta é percebida como do gênero clássico. Ora, a noção de música clássica é uma noção geral, cujos padrões e convenções são expressados na música que se escuta, mas essa noção não perde seu significado caso a música escutada seja percebida como um samba. Esse é o símbolo, a verificação da permanência da convenção compartilhada.

Cumming (2000) e Lidov (2005) associam o símbolo aos padrões musicais, como as noções de dissonância e consonância, o uso

⁹⁶ “*having open ears to enjoy pure sound qualities, pure fluxes of sounds, is not so facile or natural. It asks for a high mental availability and freedom from prejudices.*” (MARTINEZ, 1996, p. 70).

⁹⁷ “*as belongs to past experience. It exists only as an image in the mind*”. (CP 4.447).

⁹⁸ “*An index has the being of present experience*” (CP 4.447).

⁹⁹ “*consists in the real fact that something surely will be experienced if certain conditions be satisfied.*” (CP 4.447).

de escalas musicais, etc. Mas o signo musical se estende a outros tipos de símbolo, cujo reconhecimento de um ritual é um exemplo. No Candomblé¹⁰⁰, o toque dos atabaques indica a que Orixá o ritual está se referindo em determinado momento, da mesma forma, existem cantos específicos para cada Orixá. Assim, quando os atabaques “puxam” um determinado toque, todos os participantes do ritual começam a entoar o canto relativo ao Orixá determinado pelo som do atabaque. Esse movimento ocorre pela força do símbolo, que representa um rol de convenções próprias daquela religião e que permite aos participantes relacionar o som do atabaque a certo Orixá e canto; além de estarem presentes os ícones (pois os participantes são envolvidos pelas qualidades sonoras) e os índices (pois os sons apontam para a modificação ou manutenção da situação atual do ritual). Na análise dos símbolos da música Hindustani, Martinez (2001) deixa clara a amplitude que pode tomar esse tipo de representação na medida em que percorre a forte presença histórica milenar na composição desse tipo de música e as diversas transformações através do tempo, modificando e acumulando novos significados.

A noção de “toque do Orixá Iansã” não deixará de sê-lo mesmo fora do ritual do Candomblé, o mesmo ocorre com a música Hindustani, que é um gênero musical. Ocorre que, sem a experiência prévia, sem o compartilhamento da convenção necessária, o intérprete pode não reconhecer esse símbolo. Turino (1999, p. 227, tradução nossa¹⁰¹, grifo do autor) adverte que Peirce utiliza o termo símbolo “de uma maneira particular que difere, *e deve ser ativamente separado*, de padrão de uso”. Essa afirmação é sustentada também por Short (2004), quando explica que ainda que a significação do símbolo esteja baseada em uma regra de interpretação, o símbolo não será, necessariamente, interpretado conforme essa regra. O contexto do intérprete é sempre central para o reconhecimento do símbolo pois não se pode confundir, como já advertiu Cumming (2000), o significado do signo com as condições

¹⁰⁰ De acordo com o Minidicionário Luft de língua portuguesa (LUFT, 2009): Candomblé: [...] Culto afro-brasileiro que engloba as nações jeje (daomeanos), nagô (iorubas), angola e congo (p. 140).

Orixá: Designação comum às divindades africanas (p. 493).

Atabaque: Tambor primitivo feito com pele de animal distendida sobre um pau oco e percutido com as mãos para marcar o ritmo das danças religiosas ou profanas de origem africana. (p. 88)

¹⁰¹ “the term symbol in a particular way that differs, and must be actively divorced, from standard usage”. (TURINO, 1999, p. 227).

necessárias para sua ocorrência – ainda que tal diferenciação seja de caráter lógico e analítico. Para Martínez (2001), o símbolo musical pode gerar interpretantes que vão desde a constatação de aspectos técnicos até a concepção social estética da música, envolvendo objetos gerais externos ao discurso musical. Aqui vale lembrar a perspectiva de Turino (1999), com sua ênfase nos aspectos sociais do signo musical. A independência do momento da interpretação é uma característica fulcral do símbolo, pois é o que caracteriza sua generalidade.

Diferente de Cumming (2000), Turino (1999, 2014) tem no ícone e no índice as potencialidades mais fortes do signo musical. Apesar de ambos os autores desdobrarem análises a respeito dos três tipos de signos da segunda tricotomia (ícone, índice e símbolo), a distinta ênfase dada ao índice (no caso de Turino) e ao símbolo (no caso de Cumming) é evidentemente parte da contextualização de suas análises. Cumming (2000) se posiciona a partir dos aspectos da performance que, naturalmente, exige do músico conhecimentos especializados para a prática do instrumento. Dessa forma, a relação simbólica do signo musical com os sistemas musicais se torna fundamental, pois, de acordo com o ponto de vista da autora, nos parece que é dessa relação que depende a realização do índice e do ícone. Ou seja, é necessário *fazer* música e, para tanto, *saber fazer* música, para que o signo seja produzido e sua significação ocorra; daí a ênfase no símbolo. Já Turino (1999) se posiciona a partir dos aspectos sociais da música, cujas experiências reais têm papel substancial na construção dos significados sociais compartilhados. Para o autor, esses significados são apreendidos na experiência, pela vivência com situações de representação do signo, por exemplo, escutar de forma recorrente certo tipo de música em certa situação. Um estudante pode aprender que determinado tipo de música em certa cultura está relacionado a um ritual específico. Entretanto, seu aprendizado ocorre por meio do uso da linguagem que, como signo simbólico, tem a música como objeto. Assim, associando o símbolo à linguagem verbal, Turino (1999) defende que essa situação é diferente da experientiação direta com o signo musical que ocorre na vida social; daí a ênfase na ação dos índices.

Peirce tinha o conhecimento científico como seu principal alvo e, apesar do constante uso de palavras (especialmente substantivos) e conceitos como exemplos, não restringe o símbolo somente a esses signos:

Os objetos do entendimento, considerados como representações, são símbolos, isto é, signos que

são pelo menos potencialmente gerais. Mas as regras da lógica são válidas para qualquer símbolo, tanto aqueles escritos ou falados quanto aqueles que são pensados. (CP 1.559, tradução nossa¹⁰²).

O símbolo é, portanto, a associação de uma ideia geral a um signo, cuja amplitude da ideia depende da experiência colateral do intérprete. Reconhecer a música como pertencente a uma região (por exemplo, a música oriental), como expressão de uma cultura específica (como a música dos índios Camaiurá), como símbolo de um momento particular (música do dia em que casamos, música para agradecer a colheita, etc.) são exemplos de diferentes manifestações do símbolo.

3.3.2 O interpretante do signo musical

Blacking (1995), ao abordar a natureza da música, parece referir-se à busca por algum aspecto ou característica que se mantenha relativamente estável, isto é, que seja recorrente nas mais diferentes culturas. É possível pensar que a materialidade sonora da música (num sentido de ondas sonoras) é, provavelmente, um elemento que mostra essa recorrência de relação com a música nas diferentes culturas. Entretanto, a propagação de ondas sonoras não é suficiente para ser música, é preciso o significado. Nesse sentido, a música é feita de possibilidades. Possibilidades significativas que são, necessariamente, contextualizadas. Lidov (2005) afirma que somos altamente conscientes do quão efêmero é o som, e que o simples ato de ouvir música como música e não somente como som é um ato de interpretação. Para Peirce (CP 1.366), a consciência é um constitutivo especial da mente cujos estados ocorrem em relação às três categorias fenomenológicas – três formas dos fenômenos se apresentarem à mente –, que são os tipos mais gerais de interpretantes (MARTINEZ, 2001).

Como sustentado por Martinez (2001), o som em si mesmo é primeiridade, entretanto, o som como música está ligado a experiências prévias (que envolvem objetos dinâmicos) e traz consigo uma série de relações de terceiridade, ou seja, de interpretantes. Nesse caso, o som é

¹⁰² “*The objects of the understanding, considered as representations, are symbols, that is, signs which are at least potentially general. But the rules of logic hold good of any symbols, of those which are written or spoken as well as of those which are thought.*” (CP 1.559).

um signo cujo primeiro interpretante é o reconhecimento da música, que é, então, o signo do processo semiótico que aqui investigamos. Para Cumming (2000), as relações implicadas na interpretação do som como música são bem variadas e incluem, além das próprias qualidades sonoras, efeitos e convenções corporificados no som.

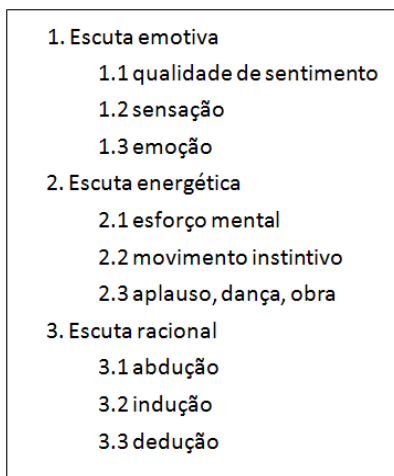
De acordo com a proposta de Martinez (2001), o terceiro campo de análise da semiose musical é a Interpretação Musical, que se refere ao estudo do interpretante. Apesar de sua análise voltada especificamente à música Hindustani, Martinez (2001) engendra uma estrutura lógica de análise do interpretante, que pode ser estendida à música de forma geral. Assim, divide o terceiro campo de análise em quatro subcampos: 1) percepção musical – primeiridade; 2) performance, que inclui formas de tocar, cantar, conduzir – secundidade; 3) inteligência musical (análise, crítica, educação, teoria) – terceiridade; 4) composição (elaboração intelectual baseada nos três níveis) – terceiridade.

Cada um desses subcampos tem três subdivisões que apresentam elementos de primeiridade, secundidade e terceiridade. Dessa forma, a percepção musical, relacionada à primeiridade, chega à cognição, que é um processo mental de terceiridade. O mesmo ocorre com a performance, com a inteligência musical e a composição. Contudo, na perspectiva de Martinez (2001), esses três últimos subcampos são dedicados ao estudo dos signos relacionados principalmente ao fazer musical. Na performance, ocorre o estudo das características, funções e representações dos elementos performáticos. Na inteligência musical, a análise é voltada para a estética musical (teoria estética de uma cultura específica), a pragmática musical (educação e crítica) e a semiótica musical. Esta última relacionada ao pensamento científico sistemático sobre música e, principalmente, à ideia de continuidade da semiose musical por meio do desenvolvimento contínuo (tanto no sentido de manutenção como de inovação) de uma cultura musical específica. A composição é subdividida em música absoluta, funcional e representacional, cujo foco é a intencionalidade do compositor.

Assim, dado o recorte desta pesquisa, que considera a música do ponto de vista da experiência estética, ligado ao propósito da recreação e desvinculado dos fins especializados e técnicos, o subcampo da percepção musical, cujo foco é a recepção e apreensão do signo musical, traz as contribuições mais relevantes para a nossa discussão. Na análise mais específica sobre os interpretantes que a percepção musical pode determinar, Martinez (2001) desenvolveu a seguinte classificação

(figura 16), que segue os princípios da divisão do interpretante em emocional, energético e lógico.

Figura 16- Interpretantes determinados pela percepção musical



Fonte: Martinez (2001, p. 154, tradução nossa),

As três divisões principais da figura acima podem ser relacionadas ao que Moraes (1986) chamou de “maneiras de ouvir” a música: ouvir emotivamente, com o corpo, ou intelectualmente. Ainda que de forma menos detalhada que a classificação de Martinez (2001) e sem referência expressa à Peirce, as maneiras de ouvir sugerem uma relação com as categorias fenomenológicas e, mais especificamente, com os níveis de interpretantes. Santaella (2009) também esboçou uma breve análise classificatória dos modos de ouvir baseando-se em Moraes (1986) e, assim como Martinez (2001), replicou os níveis do interpretante dentro de cada modo de ouvir, resultando em nove modalidades:

- (1) ouvir com emoção;
 - (1.1) Pura e simplesmente uma qualidade de sentir, incerta e vaga.
 - (1.2) Comoção que nos movimenta internamente.
 - (1.3) Emoção que apresenta características gerais, o que nos permite dar nomes às emoções.
- (2) ouvir com o corpo;

- (2.1) Corpo tomado como em um ritual religioso, por exemplo.
- (2.2) Contiguidade entre música e corpo em que o corpo, sem saber, começa a se agitar.
- (2.3) Dança coreografada.
- (3) ouvir intelectualmente.
 - (3.1) Apreensão intelectual hipotética.
 - (3.2) Escuta relacional que percebe as mudanças ocorridas durante a progressão da música, como os distintos instrumentos, sobreposição de linhas sonoras, etc.
 - (3.3) Escuta especializada baseada nos sistemas de referência da música, “escuta que conhece e, por isso mesmo, pode experimentar o sabor que só o saber pode dar” (SANTAELLA, 2009, p. 83).

Entretanto, Santaella (2009) não tinha como objetivo trabalhar com os fenômenos envolvidos na recepção da música, mas sim desenvolver a classificação da matriz sonora – incluindo não só a música, mas qualquer som – e relacioná-la às matrizes visual e verbal.

Ao abordar o “ouvir emotivamente”, Moraes (1986) explica que o ouvinte fica entregue às sensações que a música provoca, como alegria, euforia, tristeza, etc. Esse modo de ouvir tem características do interpretante emocional de Peirce. Não é possível, portanto, fixando-se nesse nível, compreender melhor o próprio sistema musical.

Para Martinez (2001), o interpretante emocional se encontra na “escuta emotiva”, em que os elementos de primeiridade predominam na formação do interpretante. A escuta emotiva ainda pode apresentar níveis distintos, gerando uma nova subdivisão: qualidade de sentimento, sensação e emoção. Para Peirce (CP 1.307), qualidade de sentimento é a consciência imediata, sem análise. Esse nível de percepção é expresso, por exemplo, no ruído diário que habita a paisagem sonora da cidade de forma quase anônima para a mente. Com relação à música acontece o mesmo: o som ocorre, mas não é identificado, é apenas uma qualidade sonora, sem nenhum tipo de apreciação. Naturalmente, o som é percebido, mesmo como qualidade de sentimento, pelo sentido da audição, cuja forçosa existência imposta aos ouvidos se caracteriza na secundidade, que constitui o segundo nível da escuta emotiva: a sensação. Entretanto, conforme postulado por Peirce, retomamos o fato de que a existência característica da secundidade pode também ocorrer em nível puramente mental. Martinez (2001) analisa que a externalidade

da sensação está no ato de ouvir música (física ou mentalmente), sendo esse nível de percepção essencial para os demais processos de semiose.

O nível da emoção, para Martinez (2001, p.156, tradução nossa¹⁰³), é “o resultado de um complexo *input* de sensações e qualidades processado pela mente do intérprete”. Peirce (CP 2.643, tradução nossa¹⁰⁴) exemplifica a caracterização da emoção do seguinte modo:

[...] os vários sons feitos pelos instrumentos de uma orquestra batem contra o ouvido, e o resultado é uma emoção musical particular, distinta dos sons em si mesmos. Essa emoção é essencialmente a mesma coisa que uma inferência hipotética, e toda inferência hipotética envolve a formação de uma emoção.

Esse nível de percepção musical é uma hipótese e, de acordo com Martinez (2001), como tal, é uma inferência não confirmada, é um pensamento *in futuro* sobre algo que pode vir a ser. Savan (1981), na sua teoria peirceana da emoção, já adotava a diferenciação entre sentimento e emoção. O sentimento é um fenômeno primitivo, não cognitivo, sem mediação; assim, os sentimentos são confusos, não definidos, parecidos. O sentimento caracteriza o surgimento da emoção que se inicia em uma situação confusa e desordenada na qual, segundo Savan (1981), o interpretante introduz a emoção como uma **hipótese simplificadora** – para o autor, trata-se de um “conceito emocional”. Peirce explica: “quando nosso sistema nervoso é estimulado de forma complicada, se inicia a relação entre os elementos do estímulo, o resultado é **uma única perturbação harmoniosa** que eu chamo de emoção.” (CP 2.643, tradução nossa¹⁰⁵, grifo nosso). Peirce explica esse tipo de estado mental

¹⁰³ “the result of a complex input of sensations and qualities processed by the interpreter’s mind” (MARTINEZ, 2001, p. 156).

¹⁰⁴ “the various sounds made by the instruments of an orchestra strike upon the ear, and the result is a peculiar musical emotion, quite distinct from the sounds themselves. This emotion is essentially the same thing as an hypothetic inference, and every hypothetic inference involves the formation of such an emotion”. (CP, 2.643).

¹⁰⁵ “when our nervous system is excited in a complicated way, there being a relation between the elements of the excitation, the result is a single harmonious disturbance which I call an emotion.” (CP 2.643).

tomando como exemplo os fenômenos de prazer e dor (CP 5.112-114, tradução nossa¹⁰⁶, grifo nosso):

[...] eles [os fenômenos de dor e prazer] consistem principalmente [em uma] Dor [que recai em] um Esforço para dar o estado *quietus* à mente, e [em um] Prazer num peculiar modo de consciência aliado à consciência de fazer uma generalização, em que não o Sentimento, mas a Cognição é o principal constituinte [...] e isso me parece que, enquanto realizamos a apreciação estética, nós comparecemos à totalidade do Sentimento – e especialmente à resultante total Qualidade de Sentimento apresentada na obra de arte que estamos contemplando – ainda que seja um tipo de solidariedade intelectual, a sensação de que há um Sentimento que é possível compreender, um Sentimento razoável. Eu não consigo dizer exatamente *o que* é, mas é a consciência pertencente à categoria de Representação, **pensamento representando algo na Categoria da Qualidade de Sentimento.**

Assim, a emoção, constituída de sentimentos, é a formação do interpretante que ainda não permite análise lógica das partes constitutivas dessa representação. O uso das expressões “hipótese simplificadora” (SAVAN, 1981), “uma única perturbação harmoniosa” (CP 2.643) e “pensamento representando algo na Categoria de Qualidade de Sentimento” (CP 5.112-114) mostram que a emoção é um todo interpretativo, cujas partes têm o mesmo teor do todo, não sendo possível diferenciá-las durante a ocorrência. O interpretante emocional

¹⁰⁶ “*they mainly consist [in a] Pain [which lies] in a Struggle to give a state of mind its quietus, and [in a] Pleasure in a peculiar mode of consciousness allied to the consciousness of making a generalization, in which not Feeling, but rather Cognition is the principal constituent. [...]and it seems to me that while in esthetic enjoyment we attend to the totality of Feeling -- and especially to the total resultant Quality of Feeling presented in the work of art we are contemplating --yet it is a sort of intellectual sympathy, a sense that here is a Feeling that one can comprehend, a reasonable Feeling. I do not succeed in saying exactly **what** it is, but it is a consciousness belonging to the category of Representation, though representing something in the Category of Quality of Feeling.*” (CP 5.112-114).

não surge com base em premissas e, de tal modo, não há qualquer indício lógico que permita avaliar sua inclinação à verdade, constituindo nada mais que uma suposição.

As qualidades se fundem umas nas outras. Elas não têm identidades perfeitas, apenas semelhanças, ou identidades parciais. Algumas delas, como as cores e os sons musicais formam sistemas bem conhecidos. Provavelmente, não fossem nossas experiências delas tão fragmentadas, não haveria demarcações abruptas entre elas, de forma alguma. (CP 1.418, tradução nossa¹⁰⁷)

A citação acima ilustra uma ideia central para esta pesquisa. Para Peirce (CP 1.294), um conceito é definido em função de outros conceitos. Mas, se o conceito emocional (como ocorre no interpretante emocional) é um significado constituído de sentimentos que são qualidades (primeiridade) e se qualidades têm apenas “semelhanças” (ou seja, não são conceitos), então a identidade do interpretante emocional recai na sua ocorrência como um todo, não sendo possível uma incursão analítica. O efeito emocional tem características de terceiridade, pois é um tipo geral (SANTAELLA, 2009) que funciona como mediação para que se possa reconhecer o fenômeno que ocorre como qualidade de sentimento. O sentimento em si, por outro lado, é *sui generis*, não interpretado. Como uma hipótese, a emoção pode ser justificada, julgada como apropriada ou não, é um conceito emocional envolvendo um tipo de convenção (SAVAN, 1981). A adoção de uma hipótese de semelhança pode, inclusive, ter um assentimento coletivo que, de acordo com Santaella (2009, p. 111), “é com base nisso que certos modos musicais, por exemplo, puderam ser ligados a certos *ethos*”. Entretanto, a emoção é um tipo de hipótese diferente da abdução, essa última é introduzida de forma crítica e deliberada, após um exame mínimo da sua consistência. A emoção não sofre qualquer análise antes de sua introdução e captação no pensamento, mas surge para clarificar uma

¹⁰⁷ “The qualities merge into one another. They have no perfect identities, but only likenesses, or partial identities. Some of them, as the colors and the musical sounds, form well-understood systems. Probably, were our experience of them not so fragmentary, there would be no abrupt demarcations between them, at all.” (CP 1.418).

situação caótica que não tem a intenção e nem a necessidade de realizar um teste indutivo para verificar sua regularidade ou veracidade.

Assim, as emoções não podem ser testadas (com relação à realidade) indutivamente, não sendo possível chegar a uma afirmação assertiva sobre a constituição desse tipo de hipótese formulada de maneira associativa e sugestiva, que deverá, portanto, permanecer como tal. Santaella (2009, p. 109) explica que o interpretante emocional se conforma em um ato interpretativo "que não vai além de conjecturas fugazes". Peirce (CP 5.441, tradução nossa¹⁰⁸, grifo do autor) esclarece essa peculiaridade:

Agora de fato podemos encontrar uma distinta classe de operações mentais, claramente de diferente natureza [...]. Somente elas merecem ser chamadas de raciocínios; e se o pensador está consciente, mesmo vagamente, de qual é a sua principal diretriz, seu raciocínio deve ser chamado de **argumentação lógica**. Há, entretanto, casos em que estamos conscientes de que uma crença tem sido determinada por outra dada crença, mas não estamos conscientes de que é procedente de qualquer princípio geral [...]. Essas devem ser chamadas sugestões associativas de crença.

Considerando a não possibilidade do pensamento analítico do argumento, acreditamos que o interpretante emocional é um tipo de sugestão associativa. Quando falamos de “princípios lógicos” e “pensamento analítico” nos referimos à substancial diferença entre o interpretante emocional e o interpretante lógico, sendo que neste último é possível calcular e descrever os hábitos que esse tipo de significado pode produzir. O interpretante emocional, no entanto, pode ocorrer como único significado do signo e, no caso da música, esse nível é suficiente para a completude da semiose, o que nos remete à iconicidade da música. Para Santaella (2009), a iconicidade da música é

¹⁰⁸ “Now in fact we find a well-marked class of mental operations. They alone deserve to be called reasonings; and if the reasoner is conscious, even vaguely, of what his guiding principle is, his reasoning should be called a logical argumentation. There are, however, cases in which we are conscious that a belief has been determined by another given belief, but are not conscious that it proceeds on any general principle. [...] These should be called associational suggestions of belief.” (CP 5.441).

preponderante, pois esse nível é suficiente para que a ação do signo seja estabelecida. De acordo com Peirce (CP 5.745, tradução nossa¹⁰⁹), "assim, a performance de uma peça de música de concerto é um signo. Ele transmite, e se destina a transmitir, as ideias musicais do compositor; mas geralmente consiste apenas em uma série de sentimentos."

A emoção é um interpretante de central interesse nesta pesquisa, já que é o tipo mais recorrente de significado quando se trata do uso da música com fins de recreação (conforme ficou demonstrado na seção 3.2) e é também um tipo de significado caro às práticas de OC e OI, justamente por seu caráter fugidio. Direcionando essa discussão aos objetivos dessa pesquisa, do ponto de vista da OC e mais especificamente no âmbito do estudo terminológico, a emoção é um tipo de significado cujos atributos relacionados não podem ser precisamente definidos. Isso quer dizer que, na perspectiva da significação da música, seria uma generalização com fundamento de verdade muito frágil definir, por exemplo, qual o conceito da emoção "alegria", definir um conjunto de atributos que constituiriam uma música "alegre" ou ainda definir um conjunto de situações envolvendo o signo musical que pudessem fazer surgir a "alegria". Com relação à música, a emoção não pode ser submetida ao teste pragmático, pois, ainda que certa emoção se torne um comportamento estável que se confirma em determinada situação singular, sua representação permanece no âmbito da primeiridade. As emoções são como rótulos que projetamos sobre a música (SANTAELLA, 2009), e não exatamente uma representação do objeto no signo musical, o que nos remete à força dos ícones na música, cujo signo é um rema em relação ao interpretante.

Dessa forma, Peirce parece nos confirmar que mesmo em se tratando de conceitos, a ideia de convenção e de ação deliberada com base no pensamento consciente se apresenta de forma peculiar a cada interpretante, o que reforça a noção de interpretante emocional e sua particular ocorrência fundamentada na primeiridade. De acordo com as tricotomias do signo, apresentadas anteriormente, o rema, como signo de primeiridade, carrega somente uma *possibilidade* de atribuição de significado.

Conforme apresentado na seção 3.2.2, diversos estudos, não necessariamente pautados na abordagem semiótica, buscaram traçar um

¹⁰⁹ "Thus, the performance of a piece of concerted music is a sign. It conveys, and is intended to convey, the composer's musical ideas; but these usually consist merely in a series of feelings." (CP 5.475).

mapeamento das emoções mais comumente provocadas pela música com intuito de estabelecer parâmetros iniciais para uma possível classificação de músicas específicas. O estudo de Juslin e Laukka (2010), por exemplo, a partir de entrevistas com 141 pessoas a respeito das emoções que sentiam ao escutar música no dia a dia, apresentou um rol de 15 adjetivos cuja diferença semântica não é possível delimitar com precisão, como “*angry/tense*” ou “*happy/relaxed*”. Inclusive, não seria lógico buscar tal precisão, pois, como os próprios autores afirmam (e também Peirce já o havia afirmado), os processos subjacentes à reação emocional à música envolvem vários níveis não conscientes, níveis não mediados, não levados à cabo na cognição.

Na classificação de Martinez (2001), o segundo nível de interpretante é a “escuta energética” que, assim como “ouvir com o corpo” (MORAES, 1986), remete ao interpretante energético. Vale lembrar que, para Peirce (2005), esse interpretante envolve sempre o mundo interior ao sujeito da semiose e pode, inclusive, se passar somente na interpretação imaginária, como indica a passagem abaixo:

Um amigo meu, em consequência de uma febre, perdeu totalmente o sentido da audição. Ele gostava muito de música antes de sua calamidade; e, por estranho que pareça, mesmo depois adoraria ficar próximo do piano quando um bom *performer* tocasse. Então, eu disse a ele, depois de tudo você consegue escutar um pouco. Absolutamente nada, ele respondeu; mas posso sentir a música por todo meu corpo. Por que, eu exclamei, como é possível um novo sentido ter se desenvolvido em alguns meses! Não é um novo sentido, ele respondeu. Agora que minha audição se foi eu posso reconhecer que eu sempre possuí esse modo de consciência, que eu outrora, como outras pessoas, confundi com audição. (CP 7.577, tradução nossa¹¹⁰).

¹¹⁰ “*A friend of mine, in consequence of a fever, totally lost his sense of hearing. He had been very fond of music before his calamity; and, strange to say, even afterwards would love to stand by the piano when a good performer played. So then, I said to him, after all you can hear a little. Absolutely not at all, he replied; but I can feel the music all over my body. Why, I exclaimed, how is it possible for a new sense to be developed in a few months! It is not a new sense, he answered. Now that my hearing is gone I can recognize that I always*

Para Moraes (1986), ouvir com o corpo implica na relação da materialidade da música com a materialidade do corpo, como um transe de um ritual budista ou o impulso pelo ato de dançar. Martinez (1993) indica que o interpretante energético poderia ser entendido como a motivação que o som provocaria em um indivíduo para se movimentar física ou mentalmente, nas palavras de Santaella (2009, p. 82), esse nível é “uma escuta que reage no corpo”. Nesse contexto, trata-se de um signo dicente, na medida em que seu significado é permeado pelas relações atuais existentes, que relacionam o signo e o interpretante. As subdivisões da escuta energética propostas por Martinez (2001) incluem “esforço mental”, “movimento instintivo” e “aplausos, dança, obra”. A primeira e a segunda subdivisões podem comportar maior ou menor volição.

O esforço mental pode ocorrer no simples ato de perceber a música que chega aos ouvidos, ou ainda na tentativa de compreendê-la de alguma forma, de iniciar um exame do fenômeno que pode ou não resultar em algum tipo de conclusão. O movimento instintivo é caracterizado por movimentos involuntários que acompanham o estímulo emocional provocado pelo signo, uma relação dual entre corpo e estímulo (SANTAELLA, 2009). Esses movimentos podem ocorrer apenas mentalmente, como a vontade de dançar ao ouvir uma música, ou fisicamente, como um discreto balanço de mãos que, quase inconscientemente, acompanha o compasso da música podendo chegar à total participação do corpo. Já a subdivisão “aplausos, dança, obra” está totalmente imersa no controle consciente e arbitrário das reações corporais, que são organizadas e codificadas. Para Martinez (2001), essa subdivisão se encontra na fronteira de outros estudos semióticos, que poderiam incluir os movimentos da performance do músico, figurino, cenário, etc.

“Escuta racional” (MARTINEZ, 2001) ou “ouvir intelectualmente” (MORAES, 1986) está diretamente relacionada ao interpretante lógico, uma vez que envolve pensamento, hábito, lei. Santaella (2009) relaciona a escuta intelectual àqueles que conhecem música e, portanto, são capazes de compreender suas estruturas. Mesmo na primeira modalidade dessa escuta – a apreensão intelectual hipotética –, a autora considera como “ouvidos educados” aqueles que permaneceriam nessa modalidade apenas quando o sistema musical

possessed this mode of consciousness, which I formerly, with other people, mistook for hearing”. (CP 7.577).

utilizado fosse muito inusitado, rompendo com qualquer referência exterior. Martinez (2001), entretanto, parece expandir essa noção também para aqueles que não têm conhecimento musical e que atingem a escuta racional baseada não só no sistema musical, mas em outras percepções que, constituindo um argumento, envolvem igualmente tipos de raciocínio: abdução, indução e dedução.

Diferente da hipótese introduzida pelo interpretante emocional da música, que surge do turbilhão de sentimentos sem que sejam inicialmente “escolhidos” pelo intérprete, a abdução da escuta racional é um tipo de hipótese introduzida após uma análise mínima da sua validade. Peirce (CP 5.173) utiliza a palavra *insight* para se referir a essa “ideia nova” que constitui a abdução e a relaciona com a operação que ocorre no julgamento perceptivo, “isto é, o primeiro julgamento de uma pessoa ao que está diante de seus sentidos” (CP 5.115, tradução nossa¹¹¹). Dessa forma, a abdução surge de certas condições, que se constituem como premissas que permitem aceitar que algo *pode ser*, o que Peirce chama de primeiro interpretante lógico (CP 5.480), uma conjectura. O autor relaciona o julgamento perceptivo à formação de hipóteses, no entanto, diferencia-os na medida em que o primeiro não é inferencial (CP 5.181).

O pensamento indutivo implica a análise da situação específica, particular, relacionando-a a uma regra geral, ou seja, o signo musical tem suas características e partes discriminadas e identificadas (MARTINEZ, 2001). De acordo com Martinez (2001), esse reconhecimento é fundamental para o pensamento dedutivo, que envolve a síntese e a conceitualização das ideias musicais. Por exemplo, ao ouvir uma música, a abdução poderia sugerir certo gênero musical, cujas informações gerais sobre o gênero constituem o pensamento dedutivo. Por meio da escuta atenta e da análise lógica de partes da música, a indução fornece as informações particulares para a determinação do gênero musical.

O interpretante, em qualquer instância, será sempre um tipo de conceito geral (CP 5.476). Enquanto especialistas poderiam perceber notas, escalas, instrumentos, movimentos e intenções do compositor (em função do arranjo da música), no contexto da escuta da música com fins de recreação por ouvintes não especialistas – ou seja, em que o conhecimento da estrutura musical é pequeno ou inexistente –, o

¹¹¹ “that is, the first judgment of a person as to what is before his senses” (CP 5.115).

interpretante lógico pode ocorrer em direção ao reconhecimento do gênero musical, do gênero do artista, dos instrumentos que fazem parte da performance, identificação da banda, entre outras informações. A familiaridade que o intérprete tem com o signo e com o objeto do signo impacta no reconhecimento dessas características, portanto, conclusões mais ou menos assertivas no âmbito da escuta racional estão ligadas às condições prévias que o ouvinte tem para empreendê-las, podendo o interpretante lógico ocorrer somente no nível da abdução.

A cultura musical do intérprete tem, naturalmente, influência na formação do interpretante. Tatit (2003, p. 7) explica que o ouvinte apreende uma espécie de “compreensão global de uma gramática, [...] um dispositivo de gramática melódica, fundamental para a retenção da memória”. Essa memória musical não é, necessariamente, apreendida de forma consciente, mas como uma construção cotidiana e evolutiva que envolve todas as experiências com o som, incluindo a voz humana, os sons da natureza, a tradição musical, etc.

Na tradição tonal, por exemplo, as músicas em tons menores são mais comumente relacionadas aos sentimentos mais tristes, conforme afirmado por Hevner (1936) e outros. O mesmo ocorre com as aplicações da musicoterapia, em que se espera que certos tipos de música desencadeiem certos resultados físicos e/ou mentais, cujo método desenvolvido por Alfred Tomatis¹¹² é um exemplo. No entanto, cabe sempre retomar a fundamental diferença entre efeitos produzidos pelo signo e as condições necessárias para tal. Vejamos três situações considerando que se tratam de três diferentes significações da mesma música estruturada em tonalidade menor: 1) o significado produzido é o sentimento de tristeza em si, então esse é um interpretante emocional; 2) o intérprete percebe a **sugestão** do sentimento de tristeza da música **em função** da sua estrutura estar organizada com base em um tom menor, então, tem-se um interpretante lógico; 3) a música traz a lembrança de um momento triste, fazendo com que o intérprete sinta tristeza, configurando a ocorrência do interpretante lógico e emocional.

Nas situações 1 e 2 poderíamos considerar que existe a atuação da recorrente relação construída socialmente entre a tonalidade menor e o sentimento de tristeza. Então, seriam essas situações a caracterização do mesmo interpretante? Não. A relação entre sentimento e tonalidade configura a **condição geral** (experiência colateral) para que ocorra o significado. Acontece que, na situação 1, o intérprete não reconhece essa relação, ou seja, não alcança esse significado, mas apenas o sentimento

¹¹² Disponível em: <<http://www.tomatis.com.br/>>.

com o qual se depara na experiência com o signo. Na situação 2, além da condição geral, tem-se de fato o processo de reconhecimento, significação e análise da relação entre tonalidade e sentimento; o intérprete alcança o interpretante lógico do qual a emoção é parte. Na situação 3, o significado produzido pela música como signo é o sentimento de tristeza em função da recordação de certo momento, sendo a experiência colateral de natureza diferente daquela das situações 1 e 2. Nesse caso, os aspectos simbólicos encarnados no interpretante lógico reforçam o interpretante emocional. A ocorrência de vários interpretantes é característico ao processo semiótico; os exemplos acima, um tanto simples, são apenas ilustrações para clarificar a discussão.

É interessante, porém, inserir duas questões: 1) Se, conforme abordado anteriormente, a emoção é um tipo geral, por que não se configura como interpretante lógico? 2) Como o hábito se comporta com relação ao interpretante emocional?

Peirce (CP 5.486, tradução nossa¹¹³) lembra que “o interpretante lógico é um efeito do interpretante energético, no sentido que este último é um efeito do interpretante emocional”. Nessa mesma passagem, Peirce esclarece que as expectativas e desejos (incluindo medos, esperança e outros conceitos gerais dessa natureza, como as emoções) são a causa e não o efeito de um esforço (físico ou mental, que caracteriza o interpretante energético), ou seja, sentir tristeza não é resultado de um esforço mental, nem é uma conclusão baseada em premissas. Ora, afirmar que expectativas e desejos são a causa de um esforço significa dizer que logicamente precedem o interpretante energético e são, portanto, tipos de interpretante emocional. Ibri (1992, p. 19) afirma que

as regularidades observadas no mundo traduzem-se como fenômeno de terceiridade, ao requererem uma consciência que experiencia no tempo, distinta daquelas consciências que estão sob a imediatidade da primeira e segunda categorias.

Sabemos que o interpretante é um correlato de terceiridade, mas sua divisão em emocional, energético e lógico mostra a presença da primeiridade, secundidade e terceiridade, respectivamente. Essas

¹¹³ “the logical interpretant is an effect of the energetic interpretant, in the sense in which the latter is an effect of the emotional interpretant.” (CP 5.486).

“consciências que estão sob a imediatidade da primeira e segunda categorias”, como aborda Ibri, são exemplos de “pensamento representando algo na Categoria da Qualidade de Sentimento” (CP 5.112-114), logo, interpretantes emocionais.

Pensando na evolução do processo semiótico, e lembrando que o interpretante é da natureza de um signo, Savan (1981) explica que, quando a emoção não encontra resistência, ela se perpetua evocando outras emoções como resposta, essa situação caracteriza o hábito de comportamento nesse nível: a sucessão da semiose em direção a emoções similares. Assim, a generalização crescente que ocorre no nascimento de um conceito (ALMEIDA, 2015) não encontra continuidade no nível emocional.

A emoção é da natureza de uma hipótese, entretanto, quando há algum tipo de resistência (como seria o caso do pensamento lógico realizado em relação ao interpretante emocional), a emoção tende a regredir (SAVAN, 1981) e a ser substituída pelo pensamento crítico de forma dicotômica, tornando-se não uma evolução do interpretante da mesma natureza, mas um interpretante de natureza diferente.

Para Peirce (CP 5.487, tradução nossa¹¹⁴, grifo do autor),

todo homem exercita mais ou menos controle sobre si mesmo no que concerne à modificação de seus próprios hábitos; [...] [mas] ele está praticamente bem familiarizado com o importante princípio de que **reiterações no mundo interior - reiterações imaginadas – se intensificadas por esforço direto, produzem hábitos**, assim como reiterações no mundo exterior; **e esses hábitos terão poder de influenciar o comportamento atual no mundo exterior.**

Portanto, no nível do interpretante emocional pode se formar o hábito que envolve a associação do signo com a emoção. Hábito sobre o

¹¹⁴ “every man exercises more or less control over himself by means of modifying his own habits; [but] he is virtually well-acquainted with the important principle that **reiterations in the inner world -- fancied reiterations – if well-intensified by direct effort, produce habits**, just as do reiterations in the outer world; **and these habits will have power to influence actual behaviour in the outer world.**” (CP 5.487).

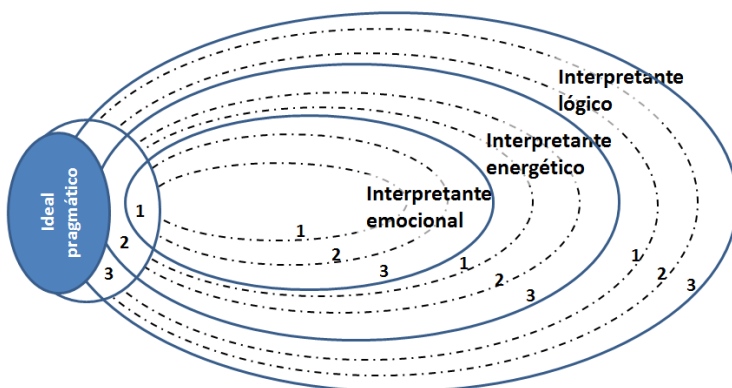
qual, de acordo com a natureza da primeiridade, a mente tem menos consciência do processo de sua ocorrência no tempo e do princípio lógico que a origina e, assim, menos controle. Isso nos leva a conjecturar que, dada a característica sugestionável do interpretante emocional, o Pragmatismo se ocupa apenas dos conceitos intelectuais, lógicos.

Diferente da imediatidade, que constitui a essência do interpretante emocional e energético, Peirce (CP 5.486) afirma que o hábito é a essência do interpretante lógico. Isto é, autocontrole e mudança de hábito pela ação deliberada, ação guiada por um propósito.

A análise teórica da relação do signo musical com o objeto e com o interpretante traz elucidacões a respeito do comportamento peculiar desses correlatos na semiose dada a natureza do signo, que lhe confere diferentes potencialidades. Além disso, é possível observar que os níveis de interpretantes (emocional, energético e lógico) encontram-se numa relação diferente com o ideal pragmático no que concerne à sua estabilidade, generalização e geração de hábitos.

A figura 17 – baseada teoricamente na relação entre o Pragmatismo de Peirce e os interpretantes do signo musical e na abordagem de Silveira (2007), e, graficamente, nas figuras utilizadas por Silveira (2007, p. 55) e Martinez (2001, p. 63) – sugere, de forma introdutória, a correspondência entre os três níveis de interpretantes e a proximidade com o ideal pragmático peirceano. Os números 1, 2 e 3 se referem às categorias fenomenológicas primeiridade, secundidade e terceiridade.

Figura 17- Relação entre os níveis de interpretante e o ideal pragmático



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

A figura 17 pretende mostrar que cada nível de interpretante está mais ou menos distante do ideal pragmático. Cada nível de interpretante comporta elementos de primeiridade e secundidade representados pelas linhas pretas pontilhadas e elementos de terceiridade representados pelas linhas contínuas.

O círculo sólido em azul, à esquerda da figura, indica o ideal pragmático representado pela mudança de hábito baseada no autocontrole e na autocritica para o desenvolvimento da razão criativa (SANTAELLA, 2004b). O método pragmático de Peirce está pautado na verificação dos efeitos práticos dos hábitos de comportamento, e envolve, portanto, análise, raciocínio, inteligência e autocontrole. Dadas as características dos níveis de interpretantes, discutidas na seção sobre a semiótica de Peirce, e a forma como essas mesmas características se apresentam com relação ao signo musical, é razoável admitir que os níveis de interpretante apresentam diferentes relações de proximidade com o ideal pragmático.

Com relação à música, especificamente à experiência da escuta, Cumming (2000, p. 48, tradução nossa¹¹⁵) propõe que “a demanda pragmática de qualquer intérprete é, então, ter condições de distinguir vários momentos de consciência”, na medida em que a obra musical ocorre no tempo. O interpretante emocional é aquele em que – além das questões expostas anteriormente – a experiência da escuta não chega (ou não tem) ao propósito de “testar o que está sendo ouvido”, a mente simplesmente ensaia um esclarecimento a respeito do fenômeno experienciado. Ora, no nível emocional e energético, a música não comporta nenhuma regra de como *deve ser* ouvida, ou como *deve ser* interpretada, está, portanto, mais distante da proposta do ideal pragmático. O interpretante de nível lógico seria o único capaz de – sempre de forma aproximativa e por vir – chegar ao ideal pragmático.

Em todos os níveis o movimento é em direção ao interpretante final, que, por sua vez, também estará mais ou menos próximo do ideal pragmático, dependendo da natureza do significado. Ainda que tais considerações necessitem de aprofundamento, essa configuração traz consequências importantes para a OC e a OI na medida em que os efeitos emocionais do significado não decorrem do pensamento deliberado e não podem, portanto, ser pragmaticamente verificados. Essa configuração representa uma fronteira da OC, conforme

¹¹⁵ “The pragmatic demand on any interpreter is, then, to be able to distinguish various moments of awareness” (CUMMING, 2000, p. 48).

apresentamos na seção3, já que essa área lida com os significados baseados na convenção em dado domínio de conhecimento.

Em direção ao refinamento e ao amadurecimento da discussão teórica, parece profícuo estabelecer uma relação com casos reais de experiências com signo musical. Assim, na seção que segue, apresentamos os procedimentos utilizados para construir um referencial com exemplos reais de formação do interpretante (envolvendo, obviamente, o signo musical e seus objetos). As informações coletadas nessa etapa complementaram nossa análise quando da revisitação do problema teórico em direção às questões específicas da área de OC.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Esta pesquisa se apresenta de forma essencialmente teórica, cujos objetivos exigem uma reflexão eminentemente hermenêutica, ou seja, uma reflexão filosófica interpretativa e compreensiva (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006). Tal reflexão é realizada como processo de estar agindo na construção de um pensamento que busca o esclarecimento progressivo do objeto de reflexão – o significado da música.

De acordo com o objetivo geral da pesquisa, “analisar a informação musical no campo da Organização do Conhecimento e da Informação na perspectiva da Semiótica de Peirce”, tem-se como base teórica a Semiótica peirceana, cuja análise qualitativa é de fundamento fenomenológico.

Adotar a Semiótica como fundamento do método significa operar com seus conceitos durante todo o decorrer da investigação. Isto é, antes mesmo da aproximação analítica do objeto de pesquisa, por meio de certos percursos propiciados pela Semiótica, todo seu aparato teórico tende a parametrizar o raciocínio do pesquisador na condução do estudo. Portanto, “um projeto que elege a semiótica por fundamentação tende a ser um projeto dinâmico, autotransformável a cada aplicação, a cada fase do processo investigativo” (IASBEK, 2004). Aceita-se, então, ocorrências como a abdução, quando do “lampejo” de uma percepção intuitiva, e o falibilismo, que dá flexibilidade suficiente para a constante revisão do andamento da análise.

O percurso metodológico está estruturado em três partes: desenvolvimento do problema teórico; dimensão da Semiótica Aplicada; problema teórico revisitado com proposta de diretrizes para Organização do Conhecimento e da Informação. Ressaltamos, porém, que as partes do percurso metodológico não caracterizam necessariamente uma sucessão de etapas, mas ações complementares, como se verá na descrição que segue.

4.1 PRIMEIRA PARTE: DESENVOLVIMENTO DO PROBLEMA TEÓRICO

O estudo desenvolvido nessa primeira parte responde ao primeiro objetivo específico: “relatar o processo de significação decorrente da música como signo”. Conforme propõe Santaella (2008), esse tipo de análise exige abrir-se ao fenômeno, isto é, vivenciar a experiência fenomenológica com suficiente disponibilidade

contemplativa, que permita a primeira dominação do sensível, a segunda compreensão das particularidades do fenômeno e a terceira generalização de sua ocorrência sónica, em convergência com as classes fenomenológicas peirceanas.

Por meio da revisão teórica, apresentamos na seção 3 uma contextualização da música como signo, seus objetos e interpretantes.

A primeira parte se encerra na exposição do uso do interpretante peirceano como base para desvelar, além dos conceitos lógicos, os significados não simbólicos da informação musical, que têm fundamento emocional.

4.2 SEGUNDA PARTE: A DIMENSÃO DA SEMIÓTICA APLICADA

A dimensão da Semiótica Aplicada complementa o segundo objetivo específico e atende também ao terceiro objetivo de “identificar, em não especialistas, a natureza dos elementos da semiose em decorrência da música como signo, com principal foco nos níveis de interpretantes”. Dada a abrangência da Semiótica peirceana, especialmente devido ao grande inventário de tipos de signos e suas relações e à noção da significação cíclica, é possível analisar tanto a significação que está em ocorrência quanto aquela que já ocorreu ou irá ocorrer. Nesse sentido, um dos pontos fulcrais da Semiótica Aplicada é justamente determinar em que momento, ou melhor, em que signo inicia a caracterização do objeto de análise e em que signo essa análise termina. Do contrário, seria possível evoluir o processo de significação infinitamente, percorrendo as mais diversas dimensões. Para Santaella (2008), essa é uma escolha arbitrária, que deve responder aos objetivos da pesquisa que empreende a análise. Esse também é um exercício reflexivo levado a cabo com a finalidade de explorar possibilidades significativas (IASBECK, 2004).

O desdobramento do interpretante incorre em refletir sobre como a música “particularmente representa o que professa representar e, em função disso, quais efeitos está habilitada a produzir em possíveis intérpretes” (SANTAELLA, 2008, p. 88). Essa afirmação de Santaella nos permite impor um ponto inicial de análise da música como signo, ou seja, aquilo que a música “professa representar” pode ser compreendido como certo entendimento a respeito da música que se pode construir, com base nos elementos espaço-temporais em que a significação que se pretende analisar vai ocorrer. Em outras palavras, é necessário conhecer previamente o ambiente de pesquisa que faria

diferente, por exemplo, a análise da música em um contexto predominantemente religioso ou em um contexto de recreação. Outra questão a ser levantada é que se sabe que o interpretante dinâmico é uma faceta psicológica e individual do interpretante (diferente do interpretante imediato, que é potencial), portanto, mapeá-lo de forma exaustiva se torna um empreendimento impossível de ser realizado. Por isso, a estratégia adotada na semiótica de extração aqui aplicada será ancorada na seguinte delimitação: a análise dos interpretantes atualizados por um grupo específico de pessoas, com certas características comuns.

Nesta parte, procedemos à realização de entrevistas individuais com o objetivo de captar situações que pudessem figurar como exemplos reais dos significados suscitados pelo signo musical para, posteriormente, categorizá-los e analisá-los. A análise compreende a terceira parte da pesquisa. A seguir apresentamos o percurso metodológico empregado na estruturação das entrevistas.

Toda a segunda etapa da pesquisa foi desenvolvida sob coorientação da professora Dra. Audrey Laplante, no período do doutorado sanduíche realizado na *Université de Montréal* (Canadá) entre janeiro e dezembro de 2015.

4.2.1 Estratégia de definição da amostra dos participantes

De acordo com Patton (2015, p. 311, tradução nossa¹¹⁶), o foco dos estudos qualitativos está na investigação profunda do fenômeno, sendo que “não há regras para o tamanho da amostra na pesquisa qualitativa”. No entanto, Crouch e McKenzie (2016) afirmam que, em geral, os estudos qualitativos contam com amostras de menos de 20 participantes; os autores comentam ainda que esse tipo de estudo tem sua validade não na quantidade de participantes, mas nos *insights* teóricos que seus relatos proporcionam.

Esta parte da pesquisa tem como prioridade descobrir variações, possibilidades de significado da música para que possamos desenvolver uma visão holística do fenômeno, ou seja, as “maiorias” são resultados secundários, que eventualmente emergem da análise dos dados, mas não configuram nosso central objetivo. Assim, ao invés de utilizar grandes amostras, a abordagem qualitativa funciona melhor com a amostragem intencional (*purposeful sampling*).

¹¹⁶ “*there are no rules for sample size in qualitative inquiry*” (PATTON, 2015, p. 311).

4.2.2 Critérios de definição da amostra

Os critérios de definição da amostra de participantes foram pensados de forma a maximizar a ocorrência do interpretante emocional. A pesquisa prevê a análise dos três níveis de interpretante, entretanto, o estudo da representação de conceitos do nível emocional na área de OC configura a maior originalidade deste estudo. Quatro características compõem o perfil dos participantes: jovens entre 18 e 29 anos, que utilizam a música com fins de recreação (excluindo músicos profissionais, pesquisadores de música, estudantes de música), sem educação formal na área de Música (conservatório, educação musical, etc.) e que tenham inglês como primeira língua ou proficiência no idioma.

De acordo com Laplante (2008) e Taheri-Panah e McFarlane (2004), a faixa etária estabelecida abarca o momento em que as pessoas mais dedicam tempo para ouvir música, e, quanto mais tempo em contato com a música, maior a possibilidade de vivenciar experiências intensas e diversas. Além disso, esse período é quando a música aparece como elemento relevante na formação de laços de amizade, traços de personalidade, relações emocionais, consolidação do gosto musical (LAPLANTE, 2011). Baseados no conceito de experiência colateral, consideramos que o uso da música com fins de recreação, por pessoas sem educação formal em música, minimiza os significados relacionados aos conceitos intelectuais e, conseqüentemente, aumenta a possibilidade de formação de vários casos de interpretante emocional.

O quadro 1 mostra a relação entre os critérios de definição do perfil dos participantes e a referência teórica.

Quadro 1. Critérios de definição do perfil dos participantes

Crítérios da amostra	Definição	Motivo	Referências
Idade	Entre 18 e 29 anos.	Período em que as pessoas mais dedicam tempo para ouvir música.	Laplante (2008) Taheri-Panah e McFarlane (2004)
		Período em que a música tem papel relevante nas experiências pessoais em vários níveis.	Laplante (2011)
Uso da música	Propósito recreacional.	Esse tipo de experiência colateral maximiza as possibilidades de ocorrência do interpretante emocional.	Semiótica de Peirce (conforme revisão de literatura)
Conhecimento de música	Sem educação formal de música.		
Língua	Com proficiência em inglês.	A entrevista foi conduzida em inglês.	----

Fonte: Elaborado pela autora, 2016.

Outras características demográficas, como grau de escolaridade, situação socioeconômica e origem do participante, não foram consideradas como critérios para a amostra, pois excederia o objetivo e o suporte teórico adotados nesta pesquisa. Na verdade, a noção de experiência colateral poderia ser estendida para os mais diferentes contextos de discussão afetados por cada uma dessas características. Porém, nosso enfoque não é um estudo de usuários, mas dos conceitos que fazem parte do domínio da música. Além disso, conforme afirma Emmel (*apud* PATTON, 2015, p. 290, tradução nossa¹¹⁷), “explicação e interpretação em uma estratégia de amostragem realista testa e refina a teoria”. Assim, admitindo a relevância de cada critério que poderia ser imposto à amostra, consideramos que aqueles propostos são suficientes para fundamentar a delimitação teórica desta investigação.

As características dos entrevistados refletem uma delimitação de análise, uma vez que excluem questões de composição, técnicas de

¹¹⁷ “*explanation and interpretation in a realist sampling strategy tests and refines theory*” (EMMEL *apud* PATTON, 2015, p. 290).

performance, semiótica da canção, etc. É evidente que o foco da pesquisa é o conceito de interpretante e não o grupo específico de usuários, isto é, podemos afirmar que o universo desta pesquisa é a experiência fenomenológica de qualquer pessoa com a música, entretanto, o corpus é constituído por pessoas que utilizam a música com fins de recreação, pois nesse contexto a emoção é mais evidente. Assim, o corpus é uma forma de verificar o construto teórico “interpretante” enaltecendo a natureza expressiva da música e a posição secundária da referencialidade nesse tipo de linguagem, aspecto que constitui o cerne da questão de pesquisa.

4.2.3 Recrutamento dos participantes

Os participantes foram recrutados no campus da *McGill University*, localizada em Montréal (Canadá). A *McGill University* tem suas atividades regulares oferecidas em inglês, e, de acordo com o site da instituição¹¹⁸, no outono de 2015 quase 40 mil alunos estavam regularmente matriculados, considerando os níveis de graduação e pós-graduação, com estudos em tempo parcial ou pleno. Destes, mais de 25% eram estudantes estrangeiros.

O processo de recrutamento foi realizado dentro do próprio campus, pessoalmente, com a abordagem direta às pessoas que ali circulavam e, quando necessário, com a distribuição de *flyers* (APÊNDICE A) para contato posterior. O esforço do recrutamento foi feito no sentido de realizar a entrevista no mesmo momento da abordagem. As entrevistas ocorreram em locais diversos dentro do campus, dependendo da disponibilidade do participante, tomando-se cuidado para garantir o menor ruído possível no momento da entrevista e também para assegurar que o participante se sentisse confortável para responder às questões. A maior parte das entrevistas ocorreu em localidades como o saguão da biblioteca central e o ambiente externo do campus, como praças e bancos.

4.2.4 Método de coleta de dados

O método escolhido para a coleta de dados foi a entrevista em profundidade (*in-depth interviews*). De acordo com Boyce e Neale

¹¹⁸ Disponível em: <<https://www.mcgill.ca/about/quickfacts/students>>.

(2006, p. 3, tradução nossa¹¹⁹), “entrevistas em profundidade são úteis quando você quer informações detalhadas a respeito dos pensamentos e comportamentos de uma pessoa”. Os autores também afirmam que a entrevista oferece uma atmosfera mais confortável em comparação com a realização de um levantamento mais direto e restrito. Patton (2015, p. 426, tradução nossa¹²⁰) afirma que “nós não podemos observar como as pessoas têm organizado o mundo e os significados que atribuem ao que se passa no mundo. Precisamos perguntar às pessoas questões sobre essas coisas”.

Boyce e Neale (2006) dizem que uma limitação da entrevista em profundidade é que os resultados não podem ser generalizados, pois a essa abordagem é aplicável a pequenas amostras. Por outro lado, já que a entrevista é construída sobre uma base mais flexível, permite a coleta de informações com abundância de detalhes de onde podem emergir conteúdos relevantes que não foram inicialmente considerados. A entrevista em profundidade é realizada com base em uma série de questões que funcionam como guias gerais permitindo, por um lado, que o entrevistador possa a qualquer momento inserir questões complementares com vistas a maximizar a qualidade da informação coletada. Por outro lado, o guia de entrevista garante que o entrevistador mantenha o foco na temática e nos objetivos da pesquisa, mantendo também a consistência da coleta das informações.

As entrevistas foram realizadas de forma individual, com o objetivo de captar de forma profunda a natureza dos aspectos que competem na significação da música. Essa “natureza” dos aspectos se refere principalmente aos tipos e níveis do interpretante. Apesar do nosso foco no conceito de interpretante, é sempre necessário considerar também a implicação nos outros dois correlatos: signo e objeto. Assim, o guia de entrevista (APÊNDICE B) foi construído de forma a permitir a contextualização da música como signo, o relato dos níveis de interpretante ocorridos na semiose e o relato dos objetos do signo, que oferece fundamentos para a percepção da experiência colateral e aspectos do hábito. Para tanto, cada entrevistado foi convidado a relatar um momento intenso que teria vivido enquanto escutava música. Experiências intensas caracterizam “casos ricos em informação que

¹¹⁹ “*in-depth interviews are useful when you want detailed information about a person’s thoughts and behaviors*” (BOYCE; NEALE, 2006, p.3).

¹²⁰ “*we cannot observe how people have organized the world and the meanings they attach to what goes on in the world. We have to ask people questions about those things*” (PATTON, 2015, p. 426).

manifestam o fenômeno intensamente mas não de forma extrema” (PATTON, 2015, p. 267, tradução nossa¹²¹). O guia foi dividido em três seções, totalizando 15 questões principais e 25 questões complementares, conforme a descrição abaixo.

- Seção 1. Perfil musical do respondente: três questões principais e uma complementar.
- Seção 2. Processo de construção do significado.
 - 2.1 Contextualizando a música como signo: duas questões principais e cinco complementares.
 - 2.2 Descobrimo interpretantes: uma questão principal e dez questões complementares.
 - 2.3 Descobrimo o objeto do signo: uma questão principal e oito complementares.
 - 2.4 Reconhecendo aspectos do hábito: duas questões principais e uma complementar.
- Seção 3. Perfil geral do respondente: seis questões principais.

Antes de iniciar a entrevista, os participantes puderam ler o formulário de consentimento esclarecido e informado (APÊNDICE C). O pré-teste do guia de entrevista foi realizado no mês de outubro de 2015, com três participantes. O guia de entrevista sofreu pouquíssimas modificações, sendo que a principal foi a adição de perguntas complementares na seção de identificação do objeto como forma de tornar mais claro o objetivo da pergunta principal. Em agradecimento pela participação, cada um dos 20 entrevistados recebeu \$10 CAD (dez dólares canadenses).

Todos os procedimentos e documentos que envolvem a etapa das entrevistas (incluindo recrutamento, coleta e análise dos dados coletados) foram submetidos à avaliação e aprovados pelo *Comité d'éthique de la recherche en arts et en sciences* (CERAS) da *Université de Montréal* (APÊNDICE D). Após aprovação do CERAS, o projeto passou também pela avaliação do Comitê de Ética da *McGill University*, tendo sido autorizada a coleta de dados (APÊNDICE E).

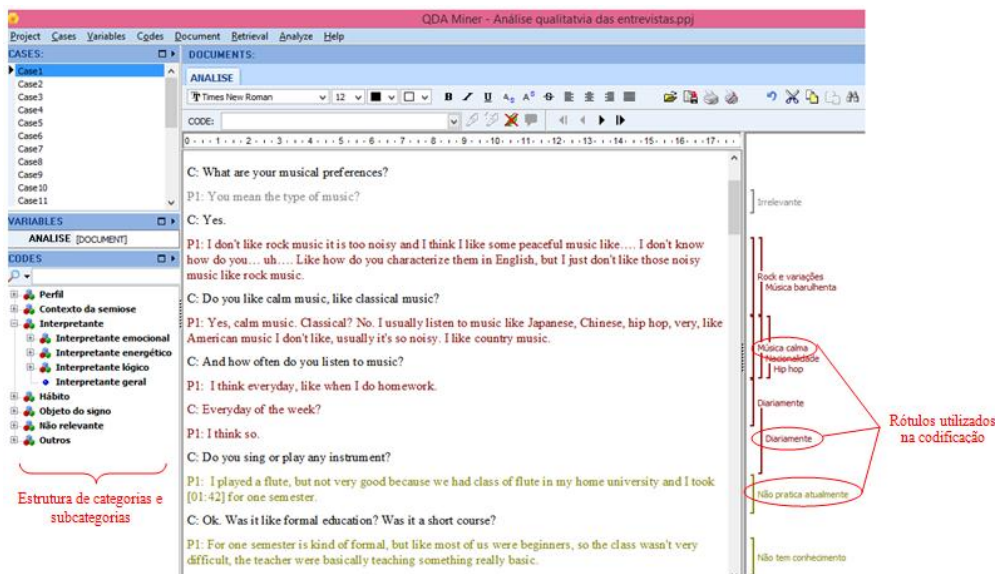
4.2.5 Preparação dos dados para análise

¹²¹ “information-rich cases that manifest the phenomenon intensely but not extremely” (PATTON, 2015, p. 267).

Cada participante recebeu um código de identificação: Case1, Case2, Case3, etc. As gravações das entrevistas foram transcritas em documentos do *Microsoft Word*, suprimindo-se o nome dos entrevistados. As transcrições foram revisadas por uma pessoa nativa da língua inglesa. As palavras que não foram possíveis de serem identificadas quando da transcrição dos áudios foram sinalizadas com colchetes e com o momento da gravação em que a palavra ocorreu seguido de interrogação, por exemplo: "*became one of the most famous woman [07:52?]*". Nos casos da incerteza da palavra a ser transcrita, a suposta palavra foi sinalizada com colchetes e ponto de interrogação, por exemplo: "*he was, like, [censored?]*". Colchetes também foram utilizados para sinalizar os comentários do entrevistador, como por exemplo "[risos]".

Os textos transcritos foram importados para o software *QDAMiner 4.0* da *Provalis Research* (figura 18), específico para análise qualitativa de dados, disponibilizado pela *Univesité de Montréal* aos alunos do doutorado por meio do *website* da instituição.

Figura 18- Imagem da tela do software *QDA Miner*



Fonte: Dados da pesquisa, 2016

Conforme é possível observar na figura 18, o *QDA Miner* permite que cada sentença/palavra/parágrafo/expressão receba um rótulo. À direita da figura, vemos a codificação das falas, cuja cor de cada rótulo fica também visível no texto que recebeu o rótulo. À esquerda da figura, vemos as categorias e as subcategorias de análise.

4.2.6 Análise dos dados

Os dados foram analisados qualitativamente de acordo com o método de análise direcionada de conteúdo. Hsieh e Shannon (2005) explicam que esse método é baseado no uso de categorias previamente definidas e fundamentadas no *framework* conceitual da pesquisa, ou seja, o pesquisador utiliza os conceitos centrais de seu fundamento teórico para estruturar o esquema inicial de análise. Patton (2015) afirma que o uso de categorias definidas antes da coleta de dados promove uma organização melhor dos dados e contribui para a manutenção dos objetivos da pesquisa.

O *framework* conceitual da presente pesquisa está baseado na teoria Semiótica de Peirce (conforme descrita na seção 3), da qual extraímos os conceitos centrais para a discussão do significado da informação musical: signo, objeto, interpretante e hábito. Juntamente com as informações de perfil dos entrevistados e contexto da semiose, esses conceitos foram utilizados para definir a estrutura do guia de entrevista, bem como as categorias iniciais de análise dos dados. O quadro abaixo mostra as categorias definidas dedutivamente.

Quadro 2. Categorias iniciais de análise definidas dedutivamente

Categoria 1. Perfil do participante
1.1 Preferência musical
1.2 Periodicidade de escuta
1.3 Prática musical
1.4 Conhecimento musical
1.5 Gênero
1.6 Idade
1.7 Escolaridade
1.8 Situação escolar atual
1.9 Situação profissional atual
1.10 Origem étnica/nacionalidade
1.11 País em que cresceu
Categoria 2. Contexto da semiose
Categoria 3. Descrição do signo

Categoria 4. Objeto
Categoria 5. Interpretante
5.1 Interpretante emocional
5.2 Interpretante energético
5.3 Interpretante lógico
Categoria 6. Hábito
6.1 Hábito (nível emocional)
6.2 Hábito (nível energético)
6.3 Hábito (nível lógico)

Fonte: Dados da pesquisa, 2016

Hsieh e Shannon (2005) enfatizam que todo conteúdo transcrito referente às falas do entrevistado deve ser categorizado. As falas do entrevistador e as notas de campo não são categorizadas, mas utilizadas como informações complementares durante a análise. Os autores sugerem que, se houver alguma informação que não possa ser categorizada no esquema de análise inicialmente adotado, novas categorias devem ser criadas. Nesse sentido, o método de análise direcionada de conteúdo permite a emergência de novas categorias e subcategorias. Assim, nós utilizamos uma combinação de duas formas de pensamento: dedutivo, baseado nas categorias definidas *a priori* de acordo com o *framework* conceitual, e indutivo, em que categorias são geradas, modificadas e adaptadas de acordo com os dados coletados. Patton (2015, p. 209, tradução nossa¹²²) diz que essa situação caracteriza a análise de dados realista, que "é iluminativa, [...] guiada por decisões de design com base na teoria (dedução) enquanto fica aberta para o que emerge (indução)". Assim, após a identificação, no relato dos entrevistados, das categorias iniciais, aplicamos a análise indutiva para descobrir temas e padrões em cada categoria.

Com relação ao processo de codificação, Saldaña (2014, tradução nossa¹²³) sugere dois ciclos. O primeiro é uma leitura exploratória para codificação preliminar, "buscando especificidade e complexidade – não complicação". Sempre suportado pelos objetivos da pesquisa e pela teoria fundamental, o primeiro ciclo deve ser repetido quantas vezes forem necessárias. Métodos exploratórios consistem em fazer a análise dos dados a partir de extensas unidades de significado,

¹²² "is illuminative [...] guided by theory-based design decision (deduction) while being open to what emerges (induction)" (PATTON, 2015, p. 209).

¹²³ "grasping specificity and complexity - not complication". (SALDAÑA, 2014).

capturando o senso geral dos conteúdos. A parte exploratória do primeiro ciclo foi realizada utilizando-se as categorias e subcategorias iniciais. Ainda dentro do primeiro ciclo de codificação, a segunda parte da análise foi em direção à redução das unidades de significado que podem ser expressões, frases, respostas a uma questão, etc., codificando as unidades com maior especificidade possível. Para nosso propósito, cada sentença completa iniciada com uma letra maiúscula foi considerada uma unidade de significado, recebendo um ou mais códigos. É com essa codificação indutiva específica com o uso de rótulos (conforme figura 18) que observamos a emergência de temas e padrões em cada categoria.

Saldaña (2014) apresenta mais de 30 tipos de codificação como forma de sugestão na condução da análise, mas não como prescrição para seu uso. Com atenção à análise indutiva, adotamos diferentes tipos de rótulos, dependendo da natureza do elemento analisado, por exemplo: emoção ("feliz", "sentimento negativo"), processo ("dançando", "limpando a casa"), atributos ("barulhenta", "calma") e valores ("fazer o que se gosta", "ser livre").

O segundo ciclo de codificação se desenvolve em torno de "um senso de organização categórica, temática, conceitual e/ou teórica de sua cadeia de códigos do primeiro ciclo" (SALDAÑA, 2014, p. 207, tradução nossa¹²⁴). Consiste, portanto, na revisão dos códigos, no reconhecimento da emergência de temas, na organização dos temas em novas subcategorias, no refinamento das subcategorias e dos códigos a elas relacionados em direção a uma aproximação terminológica com as questões referentes à informação musical. As categorias consolidadas são a ponte para um novo desenvolvimento teórico, relacionado, em nosso caso, à OC da música.

O quadro 3 sintetiza as etapas de análise dos dados.

Quadro 3. Etapas da análise dos dados

Base da análise: análise de conteúdo direcionada
Etapas 1: Desenvolvimento de categorias iniciais
Etapas 2: Primeiro ciclo de codificação

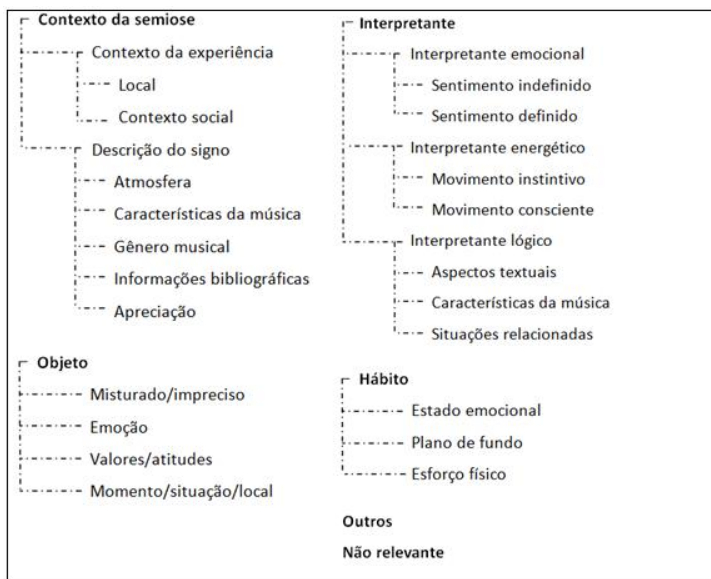
¹²⁴ a sense of categorical, thematic, conceptual, and/or theoretical organization of your array of First Cycle codes” (SALDAÑA, 2014, p. 207).

2.1 Primeira parte: leitura exploratória para codificação do conteúdo de acordo com categorias iniciais (dedutiva).
2.1.1 Desenvolvimento de novas categorias, se necessário.
2.2 Segunda parte: análise indutiva para codificação específica das unidades de significado.
Etapa 3: Segundo ciclo de codificação
3.1 Refinamento dos rótulos utilizados.
3.2 Desenvolvimento de novas subcategorias por meio do agrupamento dos rótulos, de acordo com a emergência de temas.
3.3 Refinamento das subcategorias e categorias.
Etapa 4: Consolidação das categorias
Etapa 5: Retorno à teoria para discussão das implicações teóricas da OC da música

Fonte: Dados da pesquisa, 2016

A figura 19 mostra o esquema final de categorias e subcategorias (exceto aquelas relativas ao perfil do respondente), após a realização das análises dedutiva e indutiva.

Figura 19- Esquema final de categorias e subcategorias após a realização das análises dedutiva e indutiva



Fonte: Dados da pesquisa, 2016

Vale um esclarecimento a respeito das categorias "outros" e "não relevante". Na categoria "outros" estão as informações coletadas principalmente na última pergunta do questionário, que tinha como objetivo deixar um espaço aberto para que o respondente registrasse qualquer dizer que julgasse válido. Tratam-se de informações que não têm relação direta com os objetivos da pesquisa, como nos exemplos abaixo:

***Case11:** And I have not good talent for playing or singing, but I would like to [listen to music]. I think it is pretty important to have something like that.*

***Case 17:** Like, music is really important in life, it has an important part in daily life. I think it belongs to everyone, like, the same song or the same piece of music to everyone, to different people has different meaning...*

Na metodologia de análise adotada, todas as falas do entrevistado devem ser rotuladas e categorizadas para possibilitar sua

recuperação posterior. Assim, na categoria "não relevante", estão as interjeições isoladas como "uh", "hum", "ah" e outras falas como "*can you repeat, please?*" (quando o respondente não compreendeu a pergunta), "*ok, let me think*" (momento em que o respondente elabora mentalmente a resposta), "*do you mean at that time?*" (esclarecimentos sobre a pergunta), "*no, that's ok*" (quando questionado sobre a posição do gravador de voz). As demais categorias serão detalhadas na seção de análise do resultados.

4.3 TERCEIRA PARTE: PROBLEMA TEÓRICO REVISITADO APOIADO PELA ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

A terceira parte da pesquisa corresponde ao quarto objetivo específico: "evidenciar as implicações teóricas da significação da música na Organização do Conhecimento e da Informação". Aqui, já nos dirigimos ao cruzamento entre os objetivos da OC, as possibilidades e a natureza do significado da música e as experiências semióticas relatadas pelos entrevistados.

5 RESULTADOS

Os resultados serão apresentados em três seções. A primeira é uma exposição descritiva dos dados coletados nas entrevistas: os dados demográficos dos participantes e as categorias de signo, objeto e interpretante resultantes da análise qualitativa das entrevistas.

Para a segunda seção dos resultados selecionamos, dentre os relatos coletados, quatro processos semióticos que serão analisados de forma mais detalhada, esclarecendo as relações entre os correlatos da semiose e as particularidades do interpretante formado em cada processo.

A terceira seção se dedica a apontar as implicações teóricas da análise semiótica da música na OC e OI da informação musical.

5.1 EXPOSIÇÃO DESCRITIVA DOS DADOS COLETADOS NAS ENTREVISTAS

Na coleta de dados, realizada em novembro e dezembro de 2015, foram realizadas 20 entrevistas. Dessas, três foram excluídas da pesquisa pelos seguintes motivos: um participante relatou informações sobre assuntos diversos, distanciando-se demasiadamente da proposta das questões da entrevista; uma participante declarou, ao final da entrevista, que tinha educação formal em Música; uma entrevistada declarou, no decorrer da entrevista, que era professora de Zumba, portanto, sua relação com a música era profissional e não para fins de recreação.

Cada entrevista durou em torno de 20 minutos e as conversas foram gravadas para posterior transcrição e análise, resultando em mais de 25.000 palavras. Como se verá adiante, quatro entrevistados eram canadenses, um era norte-americano e os demais não tinham o inglês como primeira língua. Dessa forma, estivemos em contato com diversos sotaques, além disso, os participantes tinham relações diferentes com a universidade (alguns eram alunos regulares, outros eram intercambistas), fatores que acabaram interferindo em seu desempenho ao falar inglês. A expressividade dos entrevistados foi satisfatória para a exposição das experiências relatadas, mas esses nem sempre utilizavam a norma culta da gramática do inglês. Apesar das transcrições terem sido revisadas por um falante nativo de inglês, erros gramaticais (de conjugação, de concordância, etc.), assim como gírias e expressões próprias da língua falada, foram mantidos na transcrição das entrevistas,

de acordo com os princípios metodológicos que fundamentam pesquisas qualitativas.

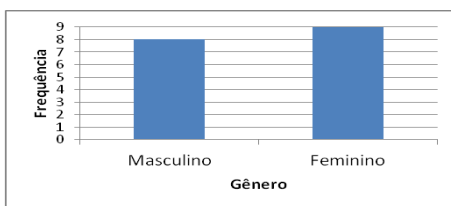
A seguir, apresentamos os dados demográficos e o perfil dos participantes.

5.1.1 Dados demográficos e perfil musical dos respondentes

Os dados demográficos apresentados abaixo foram recolhidos com a intenção de tornar do conhecimento do leitor o perfil geral dos participantes da pesquisa, por isso, trata-se de uma apresentação descritiva desses dados.

No gráfico abaixo (figura 20) vemos que a amostra tem equilíbrio em relação ao gênero dos respondentes.

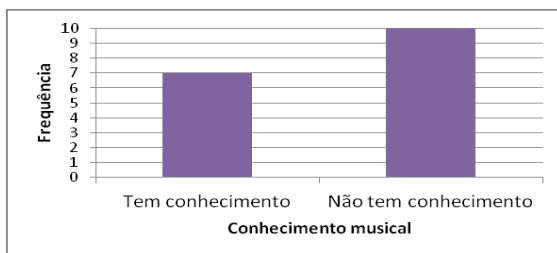
Figura 20- Gênero dos participantes



Fonte: Dados da pesquisa, 2016

A idade média dos respondentes é de 21 anos, sendo que o mais novo entrevistado tinha 18 anos e o mais velho, 29 anos. Apenas um participante declarou não escutar música diariamente e quase 60% declararam não ter conhecimento em música, como mostra o gráfico abaixo (figura 21).

Figura 21- Conhecimento musical dos participantes

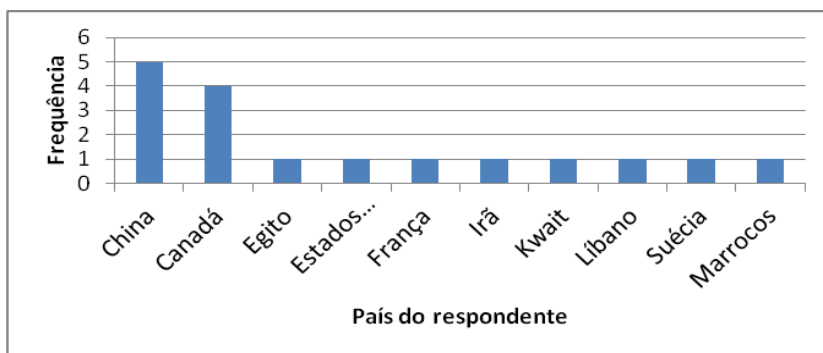


Fonte: Dados da pesquisa, 2016

O conhecimento musical se refere, principalmente, à teoria musical, como leitura e execução de partituras. Ressaltamos que, por um lado, aqueles que têm conhecimento formal em música estariam fora do critério de seleção da amostra. Por outro lado, a maior parte dos respondentes declarou ter estudado e tocado algum instrumento musical no período escolar anterior ao Ensino Superior, o que explica a declaração de ter algum conhecimento em música. Assim, esclarecemos que a noção de conhecimento formal em música para essa amostra estaria relacionada ao estudo de música após o período escolar.

Em relação à nacionalidade dos participantes, é possível perceber uma considerável variação, conforme mostra a figura 22. A China aparece como país de origem de mais de 29% dos participantes, seguida do Canadá, local de origem de mais de 23%.

Figura 22- País de origem dos participantes



Fonte: Dados da pesquisa, 2016

Quando questionados a respeito das preferências musicais, os respondentes descreveram suas opções fazendo referências ao gênero musical, à atmosfera da música e à nacionalidade da música. Abaixo, apresentamos excertos dos relatos que exemplificam cada situação.

Descrição por gênero musical:

Case 13: *"Well, sometimes rock'n'roll, I listen to jazz, and blues. Mostly, blues."*

Case 16: *"It's more what I dislike than what I like. So, I don't like uh... heavy metal, I don't like uh.... Yeah, this is the only rhythm I can say."*

Descrição pela atmosfera da música:

Case 2: *"I have no preferences, I like anything that goosebumps, so, anything that makes me feel good. I like particularly old music specially the sound that plays on vinyl records."*

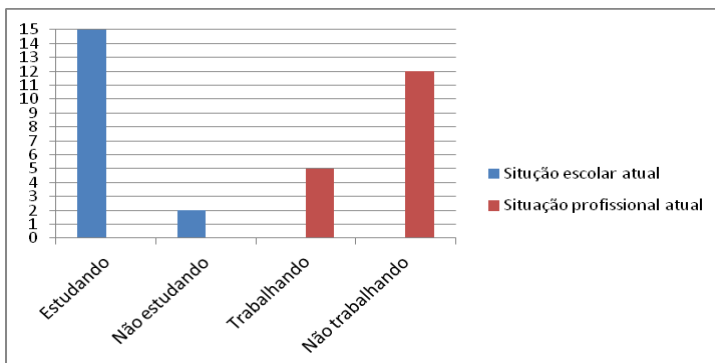
Case 9: *"Yes, I have many preferences. I might say... older hip hop... uh... indie rock too, yeah indie rock, punk music, but softer punk not as aggressive... uh...no, I don't like aggressive music. Yeah, those are mainly what I like, alternative."*

Case 1: *"I don't like rock music it is too noisy and I think I like some peaceful music like.... I don't know how do you... uh.... Like how do you characterize them in English, but I just don't like those noisy music like rock music."*

Descrição pela nacionalidade da música:

Case 1: *"Yes, calm music. Classical? No. I usually listen to music like Japanese, Chinese, hip hop, very, like, American music I don't like, usually it's so noisy. I like country music."*

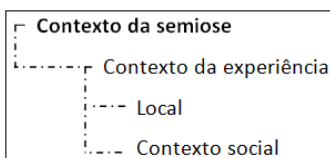
Por fim, a figura 23, abaixo, mostra que dois entrevistados não eram estudantes e 12 não estavam trabalhando no período da entrevista.

Figura 23- Situação escolar e profissional do respondente

Fonte: Dados da pesquisa, 2016

5.1.2 Contextos da experiência

Assim como os dados anteriores, o contexto (local, situação) em que ocorreu a experiência relatada (figura 24) não tem um peso tão significativo para a análise que aqui propomos, já que resultados de pesquisas qualitativas não são generalizáveis no que concerne à extrapolação da amostra. Nesse sentido, não é possível extrair associações diretas entre o contexto da experiência e os interpretantes formados, por isso, tais informações são somente descritivas.

Figura 24- Contexto da experiência

Fonte: Dados da pesquisa, 2016

11 respondentes declararam que estavam sozinhos ou usando fones de ouvido no momento da experiência relatada, três respondentes declararam estar acompanhados de um familiar e três, de amigos. No que se refere ao local em que a experiência ocorreu, cinco respondentes estavam em trânsito (no ônibus, caminhando ou no metrô), quatro em

algum tipo de festa/festival/bar, três estavam na escola/universidade, quatro em casa e um em um restaurante.

Dado que os respondentes tiveram a liberdade de escolher uma situação que considerassem ter sido uma experiência intensa com a música, podemos indicar que a noção de intensidade da experiência é bastante pessoal e subjetiva, ou seja, não é definida somente pelas características do contexto. Isso significa dizer que a experiência com a música vivenciada em alguma festa, em que a música está em alto volume, em que diversas pessoas estão presentes e se pretende oferecer uma atmosfera de agitação e excitação marcantes, não é necessariamente mais intensa que a experiência vivida no dia a dia a caminho da escola, do trabalho, utilizando-se fones de ouvido, por exemplo. Nesse sentido, a experimentação da intensidade está intimamente relacionada à subjetividade do usuário, confirmando afirmações anteriores de que sua participação é fundamental na representação da música como *input* de informações.

5.1.3 Como os participantes descrevem o signo

Conforme descrito na metodologia, os participantes foram convidados a relatar um momento intenso que viveram enquanto escutavam música. Alguns respondentes relataram momentos recentes (ocorridos há menos de um ano), mas a maior parte relatou momentos ocorridos há mais tempo. O relato de experiências passadas, diferente dos testes realizados com pessoas em laboratório – em que o relato ocorre no mesmo momento da experiência ou logo depois –, pode trazer interferências de outras experiências vividas entre o momento relatado e a entrevista. Em outras palavras, é prudente aceitarmos que o relato que o participante faz da sua experiência já vem preenchido de novos significados. Porém, a experiência vivida é genuína, não é fruto da intenção de pesquisa (como ocorre nos laboratórios), mas da relação real do indivíduo com a música.

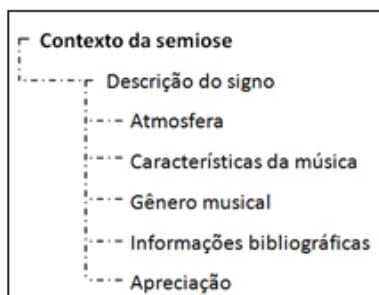
Conforme explica Peirce, o processo de semiose é ilimitado e o próprio momento relatado é, na verdade, signo de uma série de outros objetos e interpretantes que não aqueles do momento propriamente vivido. No entanto, conforme defende Gabrielsson (2012), experiências intensas tendem a estar mais vivas na memória do indivíduo e, consequentemente, apresentar maior riqueza de detalhes à medida que o indivíduo se reporta ao momento relatado.

Outra questão relevante é que nos relatos dos entrevistados foi possível perceber diversos signos, objetos e interpretantes. No entanto,

conforme já discutido na metodologia, a análise semiótica parte de uma definição arbitrária, por parte do pesquisador, dos limites do signo, com vistas a atingir determinados objetivos. Nesse caso, a análise dos relatos foi realizada buscando estabelecer as relações sempre partindo da música na função de signo. Portanto, a descrição do signo se refere à forma como os respondentes descreveram a música que estavam ouvindo durante a experiência relatada.

Da fala dos respondentes, pudemos perceber cinco categorias de elementos utilizados na descrição da música. O esquema abaixo (figura 25) mostra essas categorias.

Figura 25- Descrição do signo



Fonte: Dados da pesquisa, 2016

A atmosfera se refere à ambiência que os respondentes atribuem à música, como positiva, romântica etc. Abaixo, destacamos partes de alguns relatos que ilustram essa categoria, com grifos nossos.

***Case 12:** "I don't know, yeah, if it was that song in particular just because it was very **romantic**, it was a very **romantic** song, very **poetic**, yeah..."*

***Case 10:** "I think it is... very **upbeat**, it is very like '**things are okay**' ..."*

As características da música estão nas falas referentes à instrumentação, como nos exemplos abaixo.

*Case 3: "It's a little bit **piano** and a bit **guitar**, and like lyrics, and some more."*

*Case 16: "So, it's a... it's a **vocal** kind, so it's **vocals**, **soft percussion**, and very **instrumental** [08:48?] **vocal**."*

A menção ao gênero musical foi relativamente de baixa ocorrência, tendo aparecido em seis relatos.

*Case 13: "I don't remember the specific music. But it was [03:32?], like, **jazz**."*

*Case 9: "We were listening to his **punk** music and we were listening to this really like... passionate loud, kind of intense, so on."*

As informações bibliográficas foram destacadas quando o participante utilizou elementos como nome da música e do cantor/banda, idioma da letra da música e nacionalidade do cantor/banda para descrever o signo, como nos exemplos abaixo.

*Case 3: "Yes, I remember the specific song, actually... and... oh how is it called? I know that the **artist is called 'E-type'**. He is a **Swedish singer** ... and... I think the song is called '**This is the way**', yeah."*

*Case 6: "Yes, once, I remember once I woke up in the winter, and you know the winter in Montreal is long, I just put... I put **Nina Simone**, I put '**Here comes the sun**', ok, that was the song."*

*Case 7: "Well, the particular one that I was listening to it was a **nineties/twenties cover** from a **nineties song** that I grew up with, the song itself is one of my favourite song, but I particularly like this **nineties/twenties version** of it. Uh... I was listening to a **cover** of a song by **Radiohead**, a song called '**Creep**'".*

*Case 14: "It is actually in **French**, but uh...I think uh... it comes from **Congo**, I'm not sure, **or Mali**, and I have it here, that song. Do you want to listen to it?"*

A apreciação se refere àqueles relatos que permitem identificar um tipo de avaliação da música ou a relação que o respondente tem com a música que descreve, como música boa, música/cantor famoso, música familiar. Abaixo seguem alguns exemplos.

*Case 1: "Oh well, there is that **famous singer in China...** And he have got a very **famous song**, I would call it "I've got nothing" in English, cause it's in Chinese...."*

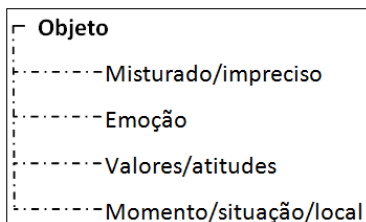
*Case 2: "It is a **great song**."*

*Case 11: "So that music, and just happened to be a **song that I was very familiar with**, when I was a [child?], yeah, and uh..."*

A descrição do signo pode ser compreendida como uma referência ao interpretante, já que a forma como a música é percebida e verbalizada pelo respondente já é, por si mesma, um ato de interpretação do signo.

5.1.4 Os objetos representados

O objeto, conforme já discutido anteriormente, é o que o signo representa. O objeto determina o signo na medida em que o poder de representação reside na relação que o interpretante estabelece entre o signo e o objeto. No caso da música, essa relação fica ainda mais clara: a música, por si mesma, nas suas qualidades sonoras, não tem poder de fazer referência a objetos externos a ela, isto é, os sons não se parecem e não indicam algo, mas sugerem. Conforme comenta Santaella (2009), é justamente nesse tipo de signo que o espectro de objetos possivelmente representados ganha uma amplitude de possibilidades, pois, justamente por não representar nada diretamente, o signo se torna mais aberto para as mais diversas sugestões associativas. No relato dos participantes, observamos aspectos da experiência colateral e quatro classes de objetos sugeridos pela música, conforme figura 26.

Figura 26- Categorias de objetos

Fonte: Dados da pesquisa, 2016

A primeira classe de objetos "misturado/impreciso" foi extraída de relatos como dos exemplos que seguem:

Case3: *Uh... I think it was mostly like the... **people, or maybe it was a bit of everything.** ... Yes, so a **mix of everything** that makes me feel very happy.*

Case10: *It is more the **whole experience that music provide...** I think it is just a **mix of everything.** It is a **mix of going there just for the experience that music provides.***

Case14: *And the part that the song was in French, **and** we were in Portugal **and** people there speaks Portuguese, **and** we came from Québec, so we heard a lot of French, so **it connects us to a... familiarity to the moment....** I just had this kind of feeling, **but just like everything that connected, together, the perfect moment, and the music was the mix of it.***

A segunda classe de objetos, "emoção", é ampla e engloba os casos em que o objeto do signo se apresentou como um sentimento mais ou menos definido, e também como o próprio som. O próprio som na função de objeto poderia formar uma classe única, no entanto, foi incluído nessa categoria principalmente em função dos interpretantes formados, que foram do nível emocional. Nesse sentido, o próprio som funciona como sugestão muito sutil de um sentimento. Abaixo, alguns exemplos da categoria emoção:

Case 2: *I think it was because, like, **the song starts really, really slowly. And then it really beat up the very top, and then he becomes like: oh, il mondo!** ... So then it is like, I think that is kind of emotion that, because that's **escalating, and it keeps on escalating, it doesn't go down it keeps on escalating.** So, that, I think that excitement... **yeah, it keeps and there's more, there's more, and there's more, you know.***

Case 3: *Yeah, I think 'cause this moment... maybe I couldn't ... yeah, of course there were many songs. Probably connect just this song with the party because ... **I don't know it's a good song, maybe the best one at the party.***

Case7: *I think it is **the song itself.***

Case 5: *Yeah, that's the only thing I can say, **it wasn't a good memory or a bad memory or whatever, it was just... I could enjoy my time....** I don't know... It was... I think that song is very beautiful... I think who ever listen to this song, this specific song, will think: **Ok, it's so good. Like, I don't know, maybe because I'm not in music, so, I don't really understand and I was really interested in the song.***

A classe de objetos sob o rótulo "valores/attitudes" está relacionada às ideias, crenças e comportamentos expressos pelos artistas e percebidos pelos respondentes como elementos que fazem parte da significação da música, como no relato abaixo.

Case9: *What the music represented? Uh... It's quite, yeah like I was saying, **it's liberating and they, the artists, are living their own lives, you know, they've all, you know, just chosen to like make music, because that's what makes them happy.** And they were, you know, in the lyrics, **they're telling you just to...uh...just do what makes you happy.** And I think that, yeah, the representation of the music is to just really...you know... **let go all your ambitions and really try to do what makes you happy.***

Os objetos da classe "momento/situação/local" englobam os casos em que o respondente relatou a relação entre o significado da música e algum local ou momento (específico ou não).

Case8: Uh, because I connect it with the place itself, cause I listened to Blood Orange in New York a lot. And then, uhm, like he's also from New York.... I think it is the fact that, he is from New York also, pretty much the sound is just what I associate very strongly with New York.

Case12: So, mostly I just enjoyed it. Just was in the present....Kind of summed it up.... I... it was just the feeling of the song, the feeling that came out it was... Because our dad is a musician and really enjoyed jazz also... Uh... It always kind of reminds us of him, even though we can get very angry at him, it was kind of... probably the idea of our family being there, it was... just a whole.

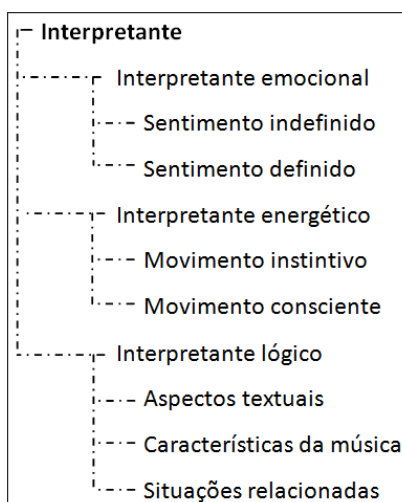
É interessante observar que os objetos da música como signo são circunstanciais e não convencionais, ou seja, o objeto não tem a função de ajustar o significado do signo. Não se torna relevante, portanto, tentar delimitar os objetos da música de forma a buscar uma regularidade de significação, mas compreender a *natureza* dos objetos, perceber que este correlato não desempenha um papel regular na semiose e que a segurança lógica (paradigma dominante na CI) não é relevante aqui. As duas primeiras categorias (misturado/impreciso e emoção) são exemplos em que tal situação se sobressai de forma mais clara, especialmente em função de que os correlatos da semiose são relacionados no momento presente da semiose, ou seja, experiência colateral, objeto, signo e interpretante são construídos no decorrer da circunstância da significação. Conforme afirmou Ibri (1992), desfazendo-se a semiose, desfaz-se a insistência do objeto.

O objeto é o pivô de todo o processo interpretativo, o que nos leva a citar a relevância da experiência colateral, que é aquela experiência direta com o objeto e que independe do signo. Assim, a experiência colateral interfere diretamente na definição dos objetos relacionados à música. No caso das categorias valores/attitudes e momento/situação/local a experiência colateral atua de forma mais determinante, pois se configura como condição geral necessária para o reconhecimento desses tipos de objetos.

5.1.5 Os interpretantes atualizados

É importante esclarecer que, dos relatos dos respondentes, extraímos casos ou instâncias do fenômeno estudado – isto é, a semiose tendo a música como signo – e não, necessariamente, amostras fixas desse fenômeno. Assim como nas seções anteriores, apresentaremos as categorias de interpretantes resultantes da análise das entrevistas, conforme ilustra a figura 27.

Figura 27- Interpretantes do signo musical



Fonte: Dados da pesquisa, 2016

A ocorrência do interpretante emocional foi percebida de duas formas: como um sentimento indefinido e como um sentimento definido. O sentimento indefinido é aquele em que o entrevistado declara ter se sentido emotivo ou emocionalmente afetado de forma positiva ou negativa, sem definição específica de uma emoção, como nos exemplos abaixo.

***Case4:** Yeah, and I felt a very **emotional charged** song... But maybe wasn't necessarily something that makes you feel, like, happy, but it was just very **affective** to, kind of... **evoking emotions**.*

***Case7:** At that time... uh... don't know how to describe it... it kind it makes me feel, uh... open. Like I'm... oh, it is hard to describe. [...] I... I don't know... it is just it makes me feel emotionally open, like I'm more receptive to... the things around me.*

Já a expressão do sentimento definido traz relativamente mais precisão na sua descrição, percebida nos termos utilizados, conforme exemplos abaixo.

***Case8:** It made me feel like **nostalgic**, for New York, going to New York again.*

***Case 17:** And then I was really... uh ... I don't know... I was really **happy** that I participate in that and I was, yeah..*

O interpretante energético ocorreu de forma mais ou menos consciente. Abaixo, excertos de relatos dos quais se depreende a ocorrência de movimentos instintivos, como arrepio.

***Case2:** Mainly it is that... **goosebump** ... For that it is like you can feel, like, a little **shiver**, and then you go like: oh, wow! I think there wasn't like intense physical triggers or anything, but, it is more psychological, I think.*

***Case10:** Yeah, Like **shivers**, like **goosebumps**.*

***Case14:** No, I was just, we were just, like, **smiling**.*

Abaixo, destacamos relatos que expressam movimentos conscientes realizados durante a experiência musical, como cantar, dançar ou ainda realizar algum esforço mental, como tentar compreender a letra da música

***Case9:** Yeah, we're just like **dancing** around in the car, just really like...*

Case10: *Yeah, **clapping hands, jumping.** I'm a jumper [laughs]. I'm very short, so, I'll just like [jump to see the concert], you know.*

Case12: *Probably some [effort], but **I couldn't understand all what he was singing.** Uh... **I tried to**, but it didn't... some of it made sense but... I get a little crazy when I think about it, cause I was so in the moment.*

O interpretante lógico foi percebido de três maneiras, a primeira é a interação com os aspectos textuais da música como o conteúdo da letra, conforme indicado nos seguintes relatos.

Case9: *Uh... Definitely we were... we were both talking about **the message of the lyrics** a lot, 'cause the message was the same thing we were feeling. It was all about... a sort of self-improvement in a liberating kind of way...a sort of...just kind of... **“do what you wanna do”** ...*

Case16: *I think this made the moment very special because, you know, usually when I listen to music it's almost very passive, you just listen to it and, you know, it's just going, or whatever. But at that moment, no, **I was really contriving with the lyrics**, and it was... at that moment when I really thought that there was true connection, yeah.*

A segunda maneira de percepção do interpretante lógico se refere às características da música como instrumentos e vocais.

Case14: *I think, first of all, kind of the **cultural aspect** of it uh... because uh... I'm a Moroccan and there is a lot of **instruments in the music that I like**, in my personal lists with Moroccan songs, and just, it made me feel like at home, in a way, because of it.*

Case16: *Yeah, I think I was really **focused on the vocals**, and when the vocal speaks, it's not a beat... yeah... I think it's the **vocal expression**.*

A terceira forma de ocorrência desse nível de interpretante é a

relação da música com outros momentos ou locais, como nos relatos abaixo.

***Case1:** I think like the song... actually the song was like in the early nineties that was even before I was born ... Like three decades ago, people just, like, acting and advocating so much for... for freedom in China and democracy and... I guess... And three decades later things just happen again, like, you feel that there's no freedom, there's no democracy in China and it is just happen again, three decades after.*

***Case8:** Uhm and then yeah I was listening to Blood Orange and that **reminded me of New York**. So, it always reminds me of being in **Brooklyn** and walking around sometimes.*

Em todos os relatos mais de um nível de interpretante pôde ser observado, sendo que na maior parte das entrevistas o interpretante emocional permaneceu como central no processo significativo. Outra questão percebida é que não é regular a ocorrência de um ou outro nível de interpretante primeiro. Por exemplo, o nível emocional opera com força como significado do signo, mas os aspectos simbólicos também estão presentes (por exemplo: conhecer o cantor ou banda, lembrar de algum momento, fazer silogismos e relações com outros fatos), esses aspetos, no entanto, reforçam o interpretante emocional que novamente se torna capital na interpretação. Assim, a sugestibilidade do signo musical nos indica que seus interpretantes não são conceitos pragmáticos, mas circunstanciais.

5.1.6 Considerações sobre hábito

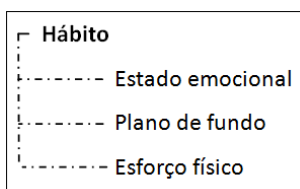
De acordo com Peirce (CP5.476, tradução nossa¹²⁵), as experiências passadas condicionam as experiências futuras e influenciam na sustentação ou modificação do hábito, "significando

¹²⁵ "meaning by a habit-change a modification of a person's tendencies toward action, resulting from previous experiences or from previous exertions of his will or acts, or from a complexus of both kinds of cause." (CP5.476).

mudança de hábito a modificação das tendências de uma pessoa à ação, resultando de experiências prévias ou de esforços prévios de sua vontade ou atos, ou de um complexo de ambos os tipos de causa". A recorrente confrontação com significados reforça ou ajusta os hábitos interpretativos do signo, assim, experiências passadas sugerem que o signo será interpretado de certa forma em uma situação futura, caso certas condições sejam preenchidas. No entanto, não há qualquer regra prévia de como a música deve ser ouvida ou interpretada, mas conforme mostramos na seção 2.2, de acordo com Lisk (1990), o hábito se desenvolve também como **hábito de associação regular** de um significado a certo signo.

Podemos dizer que o hábito com relação à música é uma associação recorrente de certo significado ao signo, criando no indivíduo uma expectativa mais ou menos consciente de que determinada música desencadeará determinado significado. Não é objetivo desta pesquisa determinar que hábitos a música na função de signo está apta a produzir, no entanto, apesar de o conceito de hábito estar relacionado ao condicionamento que o significado impõe às experiências futuras, são as experiências passadas que guardam os indicativos para a ação do hábito. Nesse sentido, por meio de questionamentos a respeito do uso que os respondentes faziam da música, e suas justificativas para a escolha de determinados estilos, gêneros, etc. em cada situação, foi possível observar algumas associações que indicam aspectos de hábito, como mostra a figura 28.

Figura 28- Aspectos do hábito relacionados à informação musical



Fonte: Dados da pesquisa, 2016

A categoria de relação com o estado emocional está ligada à manutenção ou modificação de determinado estado mental por meio da música. Conforme mostram os exemplos abaixo, a ênfase na escolha da música recai não sobre a situação ou atividade em que o ouvinte se encontra, mas sobre a forma como se sente emocionalmente e seu

desejo de modificar ou não essa emoção.

Case5: *And... uh..... It really depends on how I feel. It is like if I feel too excited then I go for heavy metal [...]*

Case8: *It's very dependent on what kind of day it is, like, how I'm feeling, and I have different artists for different types of... uhm, like, how I'm feeling emotionally, and how I perceive the world around me.*

Case13: *It depends on my mood. If I am happy I just want to listen to rock to feel happier. Just like... be more energetic and, you know... But when I want to relax, concentrate, I will listen to jazz, to instrumental, like, softer beat.*

Case10: *[...] Getting ready, again, I listen to more like upbeat, you know. To put me in a good mood, it changes your mood, you know. Yeah, when you're sad or something you can relate to music, when you're happy you can relate to music. So it is a nice, like, output of emotions that you can turn to...*

Case17: *So when you're... you're bored, maybe you would like to listen something that... that is more... more like pop music, the rhythm is... the beat, the rhythm is very strong.*

O uso da música como plano de fundo para realização de alguma atividade é uma situação muito comum, que foi citada diversas vezes nas entrevistas. Conforme indica o título desta seção, faremos apenas algumas considerações sobre os indicativos de hábito dos participantes. Entretanto, pudemos verificar que o hábito com relação à música no plano de fundo interage com os três níveis de interpretante, sendo que uma análise futura, mais detalhada, desse aspecto específico possibilitaria a realização de uma classificação desses hábitos. Nos exemplos abaixo, a música assume um papel de caracterização da ambiência da situação, complementando a atmosfera que o usuário busca construir, o que parece remeter ao hábito no nível emocional, estendendo-se ao nível energético, como no exemplo do *Case12*, e até lógico, como no exemplo do *Case16*.

Case5: *Uh... of course when I have friends around it is really good, but it is not really listening to music, is more, like... I like to have music in the background of the night.[...] Of course, it is more like electronic music I like, at other parties I think that the best is electronic music because you don't really listen to them, I mean, it is just "bip-bip-bip"... more like for... for making you... I guess... like... live what is going on....*

Case9: *Afterwards maybe I'll come home and make some dinner, something listening to music in the background. Then... uh... in background music it's like, less, you know, listening to it, more just having it there, specially living alone it's kind of nice to have music playing.*

Case12: *Well, I'll just have my playlist most likely and I'll go to what feels right in the moment, if I'm... 'Cause there are mornings when I just wanna listen to something that puts me... gives me a kind of a rush, you know, just pump me up for the day.*

Case16: *Yeah, uh... Whenever, like, uh.... I'll try to listen to some music when I'm studying because I know that it makes me... uh... maybe not more productive, but just lasting longer.*

O que mais chama atenção é que a música é muito utilizada no plano de fundo como forma de evitar a ocorrência de certos interpretantes. O hábito, nesse contexto, parece consistir em buscar um significado que mantenha a mente em relativa "não interação" com o signo. Nos exemplos abaixo parece ser esperado pelo ouvinte que o signo possibilite a atualização desse tipo de significado, que não se força sobre o pensamento, em uma interpretação caracterizada pela contemplação passiva da música, de forma que sua presença não se sobreponha na situação nem em outros processos mentais, ou seja, que não atrapalhe a concentração dos usuários. O hábito parece remeter ao nível lógico de significado, mas a associação com o signo é aquela que não visa a busca por um significado lógico, pelo contrário, busca evitar sua ocorrência. Essa situação se difere da anterior na medida em que os relatos explicitam claramente uma conexão entre o signo e a possível influência que este pode exercer sobre a mente, sobretudo com relação aos aspectos textuais da música, e, mais especificamente, ao idioma e à

presença ou não de letra, conforme mostram os exemplos abaixo. Dado o ambiente da coleta de dados ser uma universidade, naturalmente os respondentes se reportaram com frequência aos momentos de estudo, fora da sala de aula, acompanhados por música.

Case1: [...] *I don't listen to the English one because the English in the song is so simple and the English in the material [of the University] is so difficult... I usually listen to Japanese song, I don't know Japanese. [a língua materna da entrevistada é o chinês]*

Case4: *Well, if I'm doing homework, usually, it will be instrumental music, so I don't get distracted.*

Case6: *Yes, with lyrics that I know already, so I don't concentrate on lyrics, I just concentrate on my homework.*

Case13: [...] *I mean, that's why I will not choose anything with lyrics, I just, I don't want to understand... like, I can concentrate on my situation, instead of concentrate on the lyrics.*

Case17: *When you're listening to music in your own language, like, you're first language, that can distract.*

Case10: *And I find having a noise in my ears helps me concentrate, in the background.*

A terceira categoria do hábito se refere à realização de exercícios físicos, que nos remete ao nível energético de significação. Por outro lado, se considerarmos o ponto de vista de que a música motiva o usuário a realizar exercícios físicos, o significado estaria operando no nível emocional, estendendo-se, na continuidade da semiose, ao nível energético, como podemos ver nos exemplos abaixo.

Case12: *Some... uh... songs... according to that... or when I run also, I put music. Mostly when I warm up like a calm music and kind I get myself started [...] But not so much when I run, when I'm in the process, 'cause then it distracts me from the rhythm I'm trying to keep.*

Case13: *When I'm doing sports I'll listen to rock'n'roll.*

Case17: *Oh, I also like to listen to music when I'm working out [...] Well, you would like to listen something that really pop it up, something with the rhythm very strong.*

Para Peirce (CP 5.400), descobrir o que algo significa é, simplesmente, determinar que hábitos produz. Com relação à música, podemos considerar como hábito aquele significado específico que o respondente busca quando escuta uma música, já que o hábito está relacionado a um repertório de experiências com o signo que formam uma espécie de histórico que determina as ações. De acordo com Peirce (CP 4.159, tradução nossa¹²⁶),

É claro, é impossível contar qualquer coisa, a não ser conjuntos de atos, i.e., eventos e coisas (incluindo pessoas); mais nada, senão atos-reativos, são individuais e distintos. Tentar, por exemplo, contar todas os possíveis matizes de vermelho seria fútil. É verdade, nós contamos a gama de notas [musicais]; mas estas não são todos os tons possíveis, mas meramente aqueles que são costumeiramente usados na música, isto é, são nada mais que hábitos de ação.

Nesse sentido, trazer à tona a discussão do papel social da música poderia esclarecer as motivações de alguns movimentos dinâmicos do significado, em que diferentes forças concorrem para seu estabelecimento massificado. No âmbito da OC, os indicativos de hábito, especialmente nos níveis energético e lógico, podem representar uma certa estabilidade e maior compartilhamento social de significados, permitindo a criação de alguns vínculos entre a informação musical e os conceitos representativos, principalmente, de recomendações de uso da música.

¹²⁶ *"Of course, it is impossible to count anything but clusters of acts, i.e., events and things (including persons); for nothing but reaction-acts are individual and discrete. To attempt, for example, to count all possible shades of red would be futile. True, we count the notes of the gamut; but they are not all possible pitches, but are merely those that are customarily used in music, that is, are but habits of action". (CP 4.159).*

5.2 ANÁLISE ESPECÍFICA DE QUATRO SEMIOSES

De forma a mostrar com mais clareza a relação entre os correlatos, apresentamos a seguir a descrição de quatro processos semióticos, escolhidos dentre as 17 entrevistas realizadas. A escolha desses relatos específicos se deu em função destes ilustrarem todo o conjunto de relatos analisados – ou seja, os demais relatos são similares aos aqui apresentados.

Vale recordar que a análise dos níveis de interpretante formados no processo de semiose não requer, no contexto desta pesquisa, a investigação da sequência na formação de significados. Interessa-nos compreender os níveis formados e quais níveis operam de forma mais proeminente como significado do signo.

5.2.1 Sobre o *Case1*

O *Case1* foi o único relato em que percebemos que o interpretante lógico conduziu todo o processo de significação de forma preponderante. A entrevistada relatou (transcrição completa no APÊNDICE I) que há pouco mais de um ano uma pessoa a quem ela respeitava muito sofreu represálias de cunho político. Nesse mesmo período, essa pessoa havia lhe recomendado uma música. Essa música, a que a entrevistada ouvia durante a experiência relatada, é de um famoso cantor chinês e está relacionada ao final dos anos 1980, momento em que, segundo a respondente, a China passava por um período político conturbado e repressor:

Case1: Oh well, there is that famous singer in China, so he was kind of, he is kind of rock work, I told you I don't like rock music, but actually he is a rock singer, yeah. And he have got a very famous song, I would call it "I've got nothing" in English, 'cause it's in Chinese.... And it is a kind of, the song was a kind of political, but not that political like... It is somehow related to the, uh, history in late nineties and early.... late eighties and early nineties in China. So that song was kind of related to that era. And last year, uhm, one of the person that I respected so much in high school, he was kind of forced to live China because of some political comments , yeah, and, so I just... I heard that song at that time, it was rock, a kind of rock. So, in

somehow just like matches the time, that time like “I’ve got nothing” and that person was forced to leave China.

A entrevistada declarou que, ao ouvir a música, relacionou o período anterior à atual situação política da China, concluindo que as coisas nesse âmbito continuavam a ocorrer da mesma forma, em função das retaliações políticas sofridas pela pessoa que a recomendou a música.

Case1: No, that singer, I think he stills in China but that person, I mean, the person I respect, I mean, he can still be in China but... uh... he made some political comments on the internet and he just got cleared, all his, like, social accounts and he was like [censored], from the internet.

[...]

Yeah, and that the person I respect so much uh... I think like the song... actually the song was like in the early nineties that was even before I was born, but it somehow just connect to, like, I was twenty years old and the song was before twenty years old. So I think, like, the song just reflecting it, reflecting the current situation we have right now in China and seems to being getting a lot of worse.

A complexidade de aspectos evocados na significação da música integram como uma sequência de argumentos que perpassam a análise política do país, a experiência colateral da entrevistada, envolvendo a pessoa que sugeriu a música, algumas comparações e culmina em uma conclusão a respeito da nova situação política da China. A totalidade da significação é construída com base em aspectos simbólicos. Naturalmente, os níveis emocional e energético compõem o significado, pois estão implicados no processo semiótico, no entanto, é o interpretante lógico que opera como significado propriamente dito.

5.2.2 Sobre o Case2

Durante um intervalo entre os horários das aulas, sozinha, deitada ao sol no gramado em frente à biblioteca da Universidade McGill, a participante relata no *Case2* (transcrição na íntegra no APÊNDICE F) que a música que desencadeou sua experiência intensa tinha o título de "Il Mondo", de Jimmy Fontana. A participante descreveu a forte manifestação do contorno melódico, que a levou a se

sentir emotiva, de alguma forma afetada emocionalmente. Tal emoção a levou a ter reações físicas involuntárias, como arrepios. Segundo a respondente, a letra da música, combinada com a melodia, sintetizava todos os elementos que compunham aquele momento. Não se trata da relação descritiva exata entre o conteúdo da letra e o momento vivido pela respondente, mas sim da forma como a composição da totalidade da música representou todos os elementos envolvidos naquela sensação de ter sido afetada emocionalmente:

Case2: I think it was because, like, the song starts really, really slowly. And then it really beats up the very top, and then he becomes like: oh, il mondo!

[...]

And then emotionally, is... that the word, each word triggers something and then all together becomes like a ... emotion trend of thought, kind of thing, so that... Lyrics and song, and then all together, and then the sun, the place you are, and then everything, yeah. I think all the little elements. My conscience about the future and all the little elements [are] up together, and then they create such, like, the feeling like: oh, suddenly I realized something, you know. [risos].

Nesse contexto, observamos a formação do interpretante emocional quando a respondente declara se sentir dessa forma afetada. A força do interpretante emocional "transborda", evoluindo para o nível energético, caracterizado nos arrepios. O interpretante lógico também ocorre, quando a respondente se refere à letra da música, relacionando-a ao andamento da melodia. Temos aqui a formação dos três níveis de interpretante, e, nos três casos, a própria música ocorre como objeto do signo. Mas esse não é o único objeto que se pode perceber. A música também representou um objeto impreciso, construído a partir da junção/mistura de elementos diversos, que se apresentavam às vezes de forma mais definida e outras de forma menos definida ao intérprete, como o próprio contexto da semiose: o local, o sol, o próprio som, etc. Nesse âmbito, observamos que o reconhecimento do objeto pelo interpretante foge à relação de referencialidade ou convenção.

Observamos também que o interpretante emocional se sobressai na função de significado do signo. Aspectos lógicos e energéticos são evocados e funcionam como gatilhos que reforçam o interpretante emocional. Nesse caso, o interpretante emocional foi relacionado à

categoria de "sentimento indefinido", já que não se trata de uma emoção específica, tampouco de um sentimento positivo ou negativo. Essa situação parece apontar para um efeito de significado não finalizado, ou seja, o conceito não se completa. Por isso mesmo a participante sentiu a necessidade de utilizar diversas explicações e diferentes termos para expressar o estado mental resultante da interpretação do signo. Naturalmente, a semiose não finaliza aqui, poderíamos continuar a análise tendo, por exemplo, somente a letra da música como signo de uma nova semiose e assim por diante, considerando cada interpretante como um novo signo.

5.2.3 Sobre o *Case3*

O entrevistado relatou (transcrição na íntegra no APÊNDICE H) que, durante uma festa na escola, quando tinha 11 anos, a música "This is the way", do músico sueco "E-type", o marcou. Era a primeira festa da sua vida e, no momento em que essa música tocou, ele declarou ter se sentido muito feliz e, principalmente, "parte do grupo":

Case3: I... what I remember is that I was very happy, just dancing around we were like some... I felt like part of the group and, like, I was with my friends and there was so, like, girls there that was all very pretty. We were dancing like in a ring, just dancing for ourselves.

A ocorrência do interpretante energético movido pelo ambiente, contexto e também pelo próprio interpretante emocional é evidente. Vejamos, na fala do participante, as indicações dos objetos representados no signo:

Case3: Uh... I think it was mostly like the... people, or maybe it was a bit of everything. Just a... it was my first disco and the music was good, I really liked the song, and... yes, so a mix of everything that makes me feel very happy.

O próprio som é, sem dúvida, um dos objetos do signo: a música representando a si mesma, tendo o nível emocional como o significado presente na mente do intérprete. No entanto, a música

também operou como um sintetizador da situação como um todo, ou seja, a música representou também o momento vivido pelo entrevistado, em que ele se encontrava dançando em círculo com outras pessoas, na sua primeira festa, fazendo-o sentir-se integrado, pertencendo ao grupo. Nesse significado, aspectos lógicos também ocorrem, pois "sentir-se parte do grupo" implica relações e correspondências entre diversos elementos que permitem que tal conclusão seja alcançada. Nesse *case*, porém, parece que o interpretante energético se sobressai:

Case3: [...] At the moment I was just, like, enjoying the moment, and listening to the nice music, and dancing around.

Na perspectiva da música como signo, percebemos sua conexão com a situação presente no sentido de possibilitar uma ambiência favorável à ocorrência daquele evento, uma festa. Assim, seu papel é como um plano de fundo, que sustenta a ocorrência do interpretante energético – o respondente estava dançando e isso foi destacado na sua fala.

5.2.4 Sobre o *Case6*

De acordo com o respondente, a música escutada durante a experiência narrada (transcrição na íntegra no APÊNDICE G) foi "Here comes the sun", de Nina Simone. O participante relatou que ao ouvir a música, na manhã cinza de um domingo de inverno intenso em Montréal, sentiu-se alegre, motivado, imaginando que em algum momento o sol iria brilhar novamente:

Case6: I just felt animated, like, to be back the sun.

[...]

[...]sometimes singing, maybe, the song... it is not like dancing or crying or... When I listen to her music [de Nina Simone], I think I'm glad, because everything will be fine. [risos].

É possível perceber a ocorrência do interpretante lógico, que, a princípio, está pautado na letra da música. Na continuidade do relato perceberemos que os objetos do signo não são somente aqueles

representados nas palavras que constituem a canção, mas também aqueles evocados na história de vida da cantora:

*Case6: The singer itself is a... she's like a symbol of liberty because when she was younger she wanted to study, like, classical piano player at the bachelor, but she was impeded to get in the school because she was black and that was a great sin. But then she became one of the most famous woman [07:52?]. So I think she has something... Yeah, she brings something to her music, she brings her soul to the music.
[...]Yes, there's something more than just lyrics in the music.*

Interpretar a letra da música e relacioná-la às informações referentes à vida da cantora são manifestações do interpretante lógico. Mas um novo objeto ocorre aqui: os valores e as atitudes que a biografia da cantora sugere. Vale esclarecer que, no nosso entendimento, não se trata de uma nova semiose em que a pessoa da cantora é signo e sua história, objeto. Quando o participante diz "ela traz sua alma para a música", ele está se referindo justamente a essa aura que ele percebe expressa na música em função da trajetória de Nina Simone. Portanto, a música é o signo que tem como objeto os valores de liberdade e coragem, resultando no interpretante emocional, que se configura em um sentimento definido de alegria e animação. É claro que esses objetos só são percebidos porque o respondente conhece a biografia da cantora, e isso configura a condição necessária para a ocorrência do interpretante e reconhecimento do objeto da forma como ocorrem, pois o significado propriamente dito dessa semiose não são as informações biográficas *per se*, mas as emoções evocadas ao ouvir a música.

Temos, portanto, a formação do interpretante lógico, cujos objetos são aqueles expressos na letra da música, ainda que não de forma direta, ou seja, "aí vem o sol" não se trata da aproximação ou aparição do Sol propriamente dito, mas do sentimento de que um dia mais claro, agradável e alegre virá. Ocorre também o interpretante emocional, cujos objetos são valores e atitudes. De forma menos expressiva ocorre o interpretante energético, já que o participante relata, de forma um tanto incerta, que talvez tenha cantado junto com a música durante a experiência musical.

O respondente foi interrogado se ele mesmo teria escolhido essa música específica naquele momento e ele respondeu positivamente:

Case 6: [...] *It was like a moment of depression, so “the sun is coming” is like...*

Question: *Did you select this song?*

Case 6: *Yes.*

Question: *And why?*

Case 6: *Because, like, to get... to imagine that the sun is coming.*

Relacionando esse relato com o hábito, vemos que o participante escolheu essa música buscando algum tipo de interferência em seu estado emocional, ou seja, buscando um signo que o levasse a alcançar um interpretante emocional que trouxesse uma carga afetiva positiva à sua mente. Nesse sentido, a globalidade da semiose, seus interpretantes e objetos, se direcionam à fundamentação do interpretante emocional, que, mais uma vez, parece ser central na função de significado do signo.

6 OC DA MÚSICA: IMPLICAÇÕES TEÓRICAS

De acordo com as discussões teóricas apresentadas até agora, em conjunto com a análise dos dados coletados, ao nosso ver, fica clara a centralidade que a categoria da primeiridade tem quando a música atua como signo. Conforme já apontamos, o nível emocional, fundamentado nessa categoria, não é abordado de maneira específica pela OC. Dessa forma, a principal implicação teórica da análise semiótica da música para a OC é justamente com relação a este nível que se desdobra em duas contribuições. A primeira traz uma reflexão a respeito da noção de convencionalidade da linguagem e a ausência de tal aspecto no interpretante emocional. A segunda contribuição trata da forma como o interpretante emocional se relaciona ao objeto que representa e do papel que o objeto tem na formação desse tipo de significado.

Outras duas contribuições são apontadas, mais relacionadas ao processo de mapeamento do domínio da música para fins de OC. Assim, a terceira contribuição versa sobre a relevância de se considerar a relação entre os correlatos da semiose para a definição de termos e conceitos. Na quarta contribuição apontamos que as dimensões de significado podem funcionar como matrizes iniciais do domínio da música, de forma a abranger todos os tipos de significados. Naturalmente, de cada contribuição teórica derivam outras questões e hipóteses que clamam pela continuidade de pesquisas na área.

6.1 PRIMEIRA CONTRIBUIÇÃO: SIGNIFICADOS EMOCIONAIS DO DOMÍNIO DA MÚSICA NÃO SE PAUTAM NA CONVENÇÃO DA LINGUAGEM

No campo da OC, a CI se volta ao universo da linguagem, mais especificamente, a linguagem verbal escrita, cuja simbolização é convencionalizada. Assim, o universo bibliográfico ocupa um espaço grande na manutenção do paradigma atual da OC. A convenção permite que sejam deduzidas certas leis de fundamento lógico que regem o comportamento dos significados, conforme já abordamos na discussão sobre Pragmatismo. Na análise de domínio de Hjørland, por exemplo, para que seja possível empregar uma abordagem sociológica e epistemológica de comunidades discursivas, é necessário pautar-se na convenção que se traduz no uso da linguagem em meios formais de comunicação (como publicações científicas, análises de cocitação, palavras-chave, etc.). Além disso, os limites de um domínio, como proposto por Hjørland, estão intimamente relacionados às disciplinas

científicas, cujos contornos são determinados por aspectos muito diferentes daqueles que definem os usuários da música. Nesses casos seria possível operar com combinações de elementos (como faixa etária, conhecimento formal em música e tipo de uso da informação musical) para que, do ponto de vista metodológico, fosse possível aplicar algum tipo de análise em um grupo mais conciso de usuários da informação musical.

No caso da música (e não da "Música"), quando vislumbrada fora do seu campo científico, torna-se mais difícil perceber quais elementos são, de fato e de forma regular, compartilhados entre os indivíduos, conforme podemos observar na definição de Abrahamsen (2003) de que o domínio da música seria definido como tudo que pudesse ser a ela conectado. Essa situação não permite que seja realizada uma análise de domínio da forma como propõe a teoria de Hjørland. A teoria da análise de domínio parece ser mais eficiente quando aplicada aos atores do nível acadêmico de pesquisa.

O significado emocional é central para representação conceitual do domínio da música, principalmente com relação a ouvintes não especialistas. Nesse caso específico, em função da natureza dos objetos representados e também da iconicidade do próprio signo musical, a conjectura lógica e convencional que determina o conceito não se completa. A convenção resulta de um significado previamente estabelecido, que comporta um grau de generalidade capaz de manter o significado convencionalizado associado ao conceito em diferentes situações. O efeito emocional não possui um significado previamente estabelecido, pois o que constitui o interpretante nesse caso não é a relação de convenção, mas sim a relação icônica remática que sugere interpretações decorrentes da emanção do objeto no signo. O interpretante, conseqüentemente, é a hipótese quase espontânea, é como um argumento que apresenta apenas premissas, mas sem conclusão verificável. Existe sempre uma sugestão, uma possibilidade de atribuição de significado.

Os símbolos, como as palavras utilizadas na nomeação das emoções, são convencionais, no entanto, nessa discussão não pretendemos a análise da linguagem verbal em si ou da sua origem, mas do significado carregado na contingência do uso social da linguagem, cujo processo semiótico que resulta no efeito emocional não implica convenção. Em outras palavras, trata-se da não convenção do **significado** e não da linguagem utilizada na designação do significado. Isso significa dizer que a linguagem funciona como elemento comunicativo porque está fundamentada em um consenso na

coletividade, assim, é possível fazer-se entender, no que concerne a determinado estado mental, dizendo: "hoje eu estou ansioso". Mas o emprego do termo "ansioso" é motivado pela experiência do indivíduo que o utiliza, ou seja, esse termo carrega o significado alcançado na experiência semiótica vivenciada por esse indivíduo. Facilmente outro indivíduo poderia usar o mesmo termo para designar um significado ou um objeto totalmente diferentes, o que, no âmbito da música, teria forte impacto na interpretação do signo.

Essa ideia nos remete à Saldanha (2010), que retoma a busca por uma linguagem primitiva, incluindo seus ruídos – essa situação parece estar próxima daquela relacionada aos significados da música. Nessa perspectiva, percebemos um efeito gerado sem o controle lógico do pensamento deliberado com o qual a OC habitualmente lida. Dessa forma, o fenômeno linguístico em si é suplantado enquanto fonte de definição de rótulos de significados para fins de OC. Essa discussão aponta para a ideia de desclassificação proposta por García Gutierrez (2011), em que a mobilidade é uma característica intrínseca do ato classificatório. Vale ressaltar que, para Peirce, não ter controle deliberado sobre os significados não implica que inexista racionalidade – o interpretante é sempre um terceiro, que ocorre no âmbito racional; o que inexiste no nível emocional é a conclusão lógica na sua formação. Não há, portanto, significados pré-determinados. Ou seja, o termo que designa o efeito emocional não representa essencialmente nada *a priori*. É preciso reconhecer, ao iniciar-se um processo de OC, que a significação ocorrerá no uso do termo, isso caracteriza a mobilidade peculiar do efeito emocional de significado.

Assim, voltar-se ao não convencional é imprescindível quando da análise dos conceitos relacionados à OC da música. Nesse contexto, a relevância recai na imprecisão, no falibilismo, na incerteza, na flexibilidade de definição e uso de rótulos que designam os significados contingenciais da música.

6.2 SEGUNDA CONTRIBUIÇÃO: A FUNÇÃO DO OBJETO NA FORMAÇÃO DO INTERPRETANTE EMOCIONAL NÃO É AJUSTAR O SIGNIFICADO À REALIDADE

A experiência interpretativa que envolve o signo musical tem como base a noção de "possibilidade", primeiridade, podendo evocar, durante o processo de análise dessa experiência, a ideia de que a semiose ocorre de forma aleatória. Entretanto, o próprio signo (seja qual for sua natureza) oferece um conjunto de opções de representação, isto

é, um conjunto de fundamentos pré-determinados culturalmente e pela experiência colateral. Assim, a semiose não é totalmente aleatória.

Peirce desenvolve sua teoria da significação sempre relacionando-a à realidade. Na perspectiva de que os significados evoluem em direção ao interpretante final, o objeto é uma parte da realidade que se apresenta no signo, daí que o objeto dinâmico encarna a função de redutor de incertezas. Em outras palavras, a regularidade implícita na noção de objeto dinâmico permite que uma parte dessa realidade seja expressa no objeto imediato, como ocorre no signo. Na ciência, por exemplo, é fundamental que os símbolos (conceitos) sejam ajustados e corrigidos por meio do conhecimento do objeto dinâmico. Ocorre que, no caso do signo musical, o objeto do signo com frequência não refere-se à regularidade da realidade que tem a função de correção do significado. Apenas o objeto imediato apresenta-se na semiose, sem a necessidade de correspondência com um objeto dinâmico. O mesmo ocorre na ficção, em que não há a necessidade de voltar-se ao objeto para ajustar o significado, já que a referência a um tipo de objeto incerto quanto a sua determinação no signo é frágil em seu fundamento lógico, é suficiente para que o significado opere. No nível emocional, conforme demonstrou Savan (1981), a redução de incerteza ocorre justamente pela introdução do interpretante emocional, que prescinde da definição do objeto e reduz a complexidade da interpretação do fenômeno.

Essa diferença pode facilmente ser observada, por exemplo, ao realizar o mapeamento dos conceitos e relações do domínio da música ou daqueles relacionados aos estudos biológicos. No primeiro caso, o fenômeno representado é relativamente menos preciso, pois suscita muitas possibilidades, ou seja, a música pode estar relacionada a diferentes objetos musicais ou não, dependendo da perspectiva da interpretação. Isso torna o domínio da música extremamente dinâmico. No caso da Biologia, os fenômenos com as quais essa ciência lida são mais estáveis, como é o caso do conceito de célula, por exemplo. Ainda que as perspectivas de abordagem desse conceito sejam variadas, a ideia de célula permanece relativamente mais estável em função do objeto a que essa ideia se refere. Assim, as abordagens da OC que se pautam no fundamento epistemológico de um campo científico (como a proposta por Thellefsen, de acordo com a seção 3) não podem ser transferidas para o âmbito da música sem ajustes importantes. Conforme já afirmado anteriormente, o universo de conceitos não é homogêneo com relação às suas formas de concepção, pautadas em distintos níveis de significação.

Conforme demonstramos na análise das entrevistas, em muitos casos o objeto ocorre apenas no momento da semiose, sendo

determinado pelo interpretante, pois sua ocorrência depende da mente que interpreta. Almeida (2015) versa, do ponto de vista do Pragmatismo, sobre a crescente generalização de um conceito como forma de identificação de conceitos potenciais de uma área. Entretanto, isso não ocorre com significados emocionais, pois a emoção na função de interpretante é como um primeiro movimento abduutivo quase espontâneo, cujo teor hipotético não será submetido à indução e dedução, já que, para a ocorrência do nível lógico, os elementos do significado se individualizam (movimento analítico) e se tornam perceptíveis – o que não ocorre com no nível emocional.

Assim, não é possível observar, por meio da noção de generalização, que conceitos são mais ou menos representativos. No que se refere ao interpretante emocional, não há a necessidade de determinar "o que" (o objeto) desencadeia determinada significação; isso ficou claro na forma como os entrevistados relataram o que a música representou no momento que narravam: não há clareza (e nem intenção de buscá-la) na definição do objeto, é preciso garantir a permanente possibilidade da nova significação. Assim, voltar-se ao objeto pode ser eficiente para conhecer a natureza do significado emocional, mas não para defini-lo no sentido de ajustá-lo à realidade.

Destacamos, porém, que as categorias de objetos representados pela música (conforme proposto na seção 5.1.4) apresentam diferentes níveis de precisão. Por exemplo, tratando-se de valores e atitudes como objeto, há um indicativo de que a biografia das bandas/artistas podem ser fontes para o mapeamento conceitual da música. Já tratando-se de emoções ou de objetos indefinidos, estes não podem ser definidos *a priori*. Nesse sentido, o relato da experiência dos próprios usuários pode ser fonte relevante para OC, como veremos na próxima seção.

6.3 TERCEIRA CONTRIBUIÇÃO: CONCEITOS PRESENTES NO DOMÍNIO DA MÚSICA PRECISAM SER ANALISADOS DO PONTO DE VISTA DA TOTALIDADE DO PROCESSO SEMIÓTICO – NÃO É POSSÍVEL OPERAR COM ELEMENTOS ISOLADOS

O universo terminológico de um domínio, como aquele suscitado pelo signo musical, é muito dinâmico, os termos e conceitos a ele relacionados são instáveis e não alcançam alto grau de generalização, pelo menos não no nível emocional. Outra questão já levantada por outros autores (como Santaella (2009) e Sloboda (2012)) é a superposição de elementos extramusicais na experiência com a música, ou seja, não há indicialidade nem identidade genuína

compartilhadas entre signo e objeto, há apenas o estímulo para o desencadeamento do significado. Dessa forma, não basta verificar o uso dos termos entre os ouvintes não especialistas na descrição da música, mas o processo semiótico que faz surgir certo significado, pois, conforme já citamos, emoções são rótulos que projetamos na música (SANTAELLA, 2009). O relato das experiências musicais intensas que provém do próprio usuário, conforme as análises descritas anteriormente, levantam novas concepções de como a percepção da música ocorre, superando o que Silva e Cruz (2015) chamam de adaptações grosseiras dos padrões socioestatísticos da produção e consumo musicais.

Tendo esse quadro teórico em mente, surge como principal diretriz para a OC e a OI da música a incursão na interação com a totalidade da significação musical, incluindo os três correlatos da semiose. Consequentemente, torna-se central englobar nas representações do conhecimento o universo dos conceitos não pragmáticos, desvinculando-se do tratamento quase estatístico imposto à língua, especialmente sob o ponto de vista colaborativo, já que a popularidade de certos termos não significa necessariamente qualidade ou consenso na descrição da informação. Vale lembrar que Pando e Almeida (2016) tecem uma análise similar a respeito das práticas da OC como um todo, inserindo a proposta semiótica na análise da produção de significados de uma comunidade.

Assim, considerar o “fenômeno percebido” como essencial para fins de OC, como Gnoli (2012) sugere, parece ser um elemento-chave no caso da informação musical, já que seu significado só pode ser mapeado por meio da totalidade da ocorrência da semiose, e não por elementos isolados. Martinez (1993) relata que, para autores como Charles Ives e Igor Stravinsky, o único comentário verdadeiro sobre uma peça musical é uma outra peça musical. Esse tipo de afirmação é de impacto inegável nas práticas da OC.

Nesse sentido, vale novamente retomar García Gutierrez (2011, p. 10) e a sua noção de desclassificação, quando enfatiza a relevância de "formas genuínas de informação e autonarrativa desses setores e da incorporação de suas visões de mundo", pautando-se numa lógica não essencialista. Sousa e Almeida (2012) retomam essa problemática das diferenças entre a experiência do indexador e a do usuário com a informação no momento de definir o objeto da representação, e esse aspecto é muito evidente no caso da informação musical.

Apesar do aspecto metodológico da OC escapar aos objetivos desta pesquisa, podemos sugerir que o relato de experiências com a

música traz informações importantes para o reconhecimento do significado do próprio termo utilizado para descrever o signo ou o significado. Assim, ao invés de operar com a definição de termos e conceitos baseados na linguagem, seria mais profícuo operar com a relação de termos e conceitos no que se refere à experiência semiótica. Conforme Cumming (2000) comenta, a interpretação da música é plena de elementos circunstanciais, sendo que os fundamentos empíricos do significado musical residem no autorrelato da experiência. Em outras palavras, a subjetividade presente na consideração das qualidades afetivas da música é parte do processo de representação desse tipo de informação, já que, em tal circunstância, a descrição está voltada ao sujeito e não às características do objeto representado ou da própria obra musical.

Nesse sentido, a única maneira de acessar esses recursos seria por meio da criação de espaços em que o usuário pudesse se expressar, sendo que essa expressão funcionaria como uma informação descritiva, a ser utilizada por máquinas, indexadores ou por outros usuários, que agregaria aos termos as variações semânticas necessárias ao uso de palavras vinculadas à apreciação musical. Conforme já afirmado por Lee e Downie (2004), informações contextuais extramusicais são fundamentais no âmbito da representação da informação musical e estas só são possíveis de serem determinadas sob o ponto de vista da coletividade. Trata-se de uma forma colaborativa de descrição em que a ênfase está na experiência que o usuário vivenciou compartilhada, por exemplo, por meio da etiquetagem social em que os usuários poderiam as emoções em termos de grau de intensidade, acrescentando situações, locais e contextos de uso da música. Com isso, a OC poderia ser desenvolvida respeitando-se os efeitos emocionais e não somente a linguagem em si.

Também é possível desenvolver mais estudos em torno das maneiras de orientar/conduzir a construção de um autorrelato semanticamente rico ou ainda em torno do uso de estruturas classificatórias não acabadas, cuja participação do usuário na manutenção e modificação dessas estruturas poderia garantir a dinamicidade necessária à representação da música.

6.4 QUARTA CONTRIBUIÇÃO: OS NÍVEIS DE SIGNIFICADO E O USO DA INFORMAÇÃO MUSICAL SÃO PARÂMETROS DAQUILO QUE DEVE SER OBSERVADO NO MAPEAMENTO DO DOMÍNIO DA MÚSICA

Diferente de outros tipos de informação, na informação musical o seu uso se converte em significados, cujos conceitos que os designam são representativos de seu domínio. Assim, do ponto de vista da OC, o uso da música compõe categorias de significados que podem acarretar relações conceituais com emoções, estruturas musicais, etc.

De certa forma, o uso de qualquer informação, quando do ponto de vista do perfil do usuário, está relacionado à forma como esta será descrita, especialmente no que concerne à especificidade e especialização da descrição. Mas expressões como "música para estudar", "música de academia", etc. vão além do mapeamento do comportamento informacional do usuário, e se tornam potenciais termos representativos do domínio. A noção de "uso" da informação musical é, de fato, muito abrangente, incluindo diferentes situações. Conforme abordou Laplante (2010) e conforme vimos na análise das entrevistas, alguns exemplos dessas situações são a condução do estado emocional, a realização de atividades específicas, como se exercitar, estudar, etc., a criação de uma atmosfera para determinado evento, ou ainda as sete funções da música, conforme apontadas por Laplante (2008). Sabemos também que características intrínsecas da música, como ritmo e melodia, auxiliam na avaliação do usuário de qual música é melhor para determinada situação. Por outro lado, é conhecido o uso de termos que designam explicitamente recomendações de uso, conforme demonstrado por Hu, Downie e Ehmann (2006).

Dessa forma, afirmar que o uso da informação musical é relevante para sua descrição, não é uma ideia nova. Entretanto, o uso que o indivíduo pretende dar à música pode corresponder à expectativa de certo efeito de significado, que nos aproxima da noção de hábito, isto é, de que determinado signo será interpretado de determinada maneira em situações futuras, caso certas condições sejam preenchidas, conforme já discutido nas seções 2.2, 3.3.2 e 5.1.6.

O uso da música pode estar relacionado à manutenção do estado mental em diferentes níveis. Por exemplo, determinado sujeito afirma: "eu escuto essa música apenas para bloquear o som da rua, que me atrapalha quando estou estudando". Vemos aqui que o barulho da rua se força contra a mente desse sujeito, chamando-lhe a atenção. Trata-se da manifestação do interpretante energético, de secundidade. O sujeito, então, busca resolver/transformar esse interpretante em algo que não se force contra sua mente, ou seja, que não force sua mente a perceber a presença do fenômeno. Com a inserção da música como signo, o respondente cria a condição para a ocorrência do interpretante emocional, que está simplesmente lá, como plano de fundo no ambiente.

Conforme vimos anteriormente, o uso da música com certas características (como idioma ou presença/ausência de letra) também pode servir para evitar a ocorrência do interpretante lógico, ou ainda para motivar qualquer um dos três níveis.

Na medida em que, primariamente, a missão da OC está na determinação de quais conceitos devem ser considerados como representativos de um domínio de conhecimento, a ocorrência dos diferentes níveis de significado apontam dimensões que compõem o domínio da música.

Nesse sentido, a insuficiência do termo "assunto", quando falamos da informação musical, parece ficar evidenciada. O termo "significado", de acordo com a Semiótica de Peirce, é muito mais pertinente, pois engloba níveis distintos de interpretação da informação – os níveis de interpretante – que, juntamente com outras noções, como objeto, representação, etc., permite que sejam diferenciados os tipos de conceitos que ocorrem no domínio da música e, consequentemente, permite que estratégias metodológicas sejam pensadas para cada tipo de conceito. O termo "assunto" designa aquilo de que trata o documento, ou seja, sobre o que determinado documento discorre. A música, porém, não aborda um assunto, mas desencadeia significados: essa é a forma que a música como informação atua nos indivíduos. Na representação da música teríamos, portanto, termos representativos de dimensões, significados e não de assuntos.

É fato que outros tipos de informação, como a verbal, também desencadeiam significados, e, apesar de ainda não haver um consenso na área sobre o que exatamente seria o assunto, certamente seria um esforço pouco válido adotar essa via para discutir a OC ou a OI da música. Poderíamos pensar na perspectiva da letra da música, mas ainda assim nos aproximaríamos da situação da poesia, em que a provável abundância do uso de metáforas e figuras de linguagem emprestam um significado muito particular a esse tipo de discurso. Relembrar a atuação sugestiva e não necessariamente referencial da música nos ajuda a compreender essa diferenciação entre dimensão de significado e assunto.

Dentro das dimensões de significado representadas nos níveis de interpretante, as categorias construídas indutivamente nesta pesquisa são parâmetros que aumentam a especificidade no agrupamento dos termos e conceitos e suas relações. Na construção de ontologias utilizadas por sistemas de recomendação de *tags*, por exemplo, como a proposta de Font et al. (2014) e Font, Serrà e Serra (2015), as dimensões de significado poderiam operar como princípio para

classificação das *tags*. Outra alternativa seria analisar as possibilidades de determinados níveis de significado da música desencadearem outros níveis. Por exemplo, a possibilidade de um sentimento definido e mais intenso evoluir para um interpretante energético (instintivo ou consciente) é maior do que a daquele sentimento indefinido e pouco intenso. Este último, como vimos, pode estar mais relacionado à não ocorrência de um interpretante lógico ou energético, ou seja, à intenção do ouvinte de evitar essa ocorrência para que possa realizar outras atividades, como estudar. Dessa forma, certas relações começam a surgir entre as dimensões de significado e, conseqüentemente, entre os conceitos. Relações essas relevantes para sistemas de recomendação de *tags* ou de músicas, para o arranjo da informação musical em sites ou ainda para os processos de OC.

As categorias que aqui apresentamos no decorrer da seção 5, obviamente, não são exaustivas, mas qualquer investigação mais profunda necessita de uma base teórica consistente e pertinente ao tipo de informação em questão. Os níveis de significado são, portanto, uma alternativa para a organização de termos descritores, funcionando como parâmetros para seu agrupamento. É nesse sentido que a (re)apresentação da informação musical à OC com base na teoria Semiótica se confirma como contribuição à área.

7 CONCLUSÃO E ESTUDOS FUTUROS

Nesta pesquisa, realizamos uma análise semiótica da informação musical de forma a (re)apresentá-la dentro dos limites da OC, estendendo-se à OI. Este estudo constituiu, assim, uma aproximação teórica à informação musical, que traz implicações para a OC, além de fundamentos para outras discussões na área. Conforme foi possível observar ao longo deste estudo, a sistematização teórica da música do ponto de vista da OC é o que confere originalidade a esta pesquisa e, conseqüentemente, é o que traz, uma nova contribuição à área. Os quatro objetivos específicos elencados para o direcionamento da pesquisa foram alcançados com êxito, assim como o objetivo geral, conforme descrevemos a seguir.

O primeiro objetivo específico, "relatar o processo de significação decorrente da música como signo", foi atingido em dois momentos: na exposição da seção 3, que discorre sobre a semiótica da música, seus objetos e interpretantes, e na seção 5, que mostra como se apresentam os correlatos da semiose em um grupo determinado de pessoas e analisa quatro casos individualmente. O terceiro objetivo específico, "identificar, em não especialistas, a natureza dos elementos da semiose em decorrência da música como signo, com principal foco nos níveis de interpretante", também foi alcançado na seção 5, sendo que a discussão sobre a natureza dos elementos reaparece quando da apresentação das implicações teóricas na OC. O quarto objetivo específico, "evidenciar as implicações teóricas da significação da música na Organização do Conhecimento e da Informação", foi atingido na seção 6, cujo enfoque foi dado ao nível emocional de significação, que traz as maiores implicações para OC.

De cada implicação teórica levantada na seção 6 derivam questões para estudos futuros. Tais questões estão relacionadas, especialmente, ao âmbito metodológico da OC. A primeira questão que levantamos é que diferentes níveis de descrição são utilizados com relação ao signo e ao significado da música, mas é fundamental investigar quais são utilizados na busca por informação musical. É possível que os termos utilizados para descrever o signo ou o significado não sejam os mesmos utilizados para buscar a informação musical, sendo que, com o mapeamento teórico aqui apresentado, pode-se iniciar uma incursão de investigação na área da recuperação da informação. No entanto, aspectos que não são utilizados na busca pela informação musical podem ser relevantes na sua descrição, como forma de apoiar a decisão do usuário no que é ou não pertinente. Investigar o uso de

metáforas (hipoícones) na verbalização da relação do indivíduo com música pode ser um método interessante. Nesse sentido, segue-se mais uma questão: quais níveis de significação impactam na necessidade de informação musical? Em outras palavras, quais significados desencadeiam a necessidade por informação musical e quais surgem no momento de seu uso? Propomos, assim, aprofundar qual a implicação do significado na busca por informação. Vimos que o hábito no contexto da música pode dar diretrizes na resposta a essa questão se analisado em profundidade. Nesse contexto, valeria explorar também a experiência colateral dos usuários. Esses dois conceitos - principalmente a experiência colateral, não foram investigados apropriadamente nesta pesquisa devido às limitações de tempo e à necessidade de foco em determinados aspectos, já que a Semiótica é uma teoria muito abrangente. No entanto, registramos aqui a ciência da relevância desses conceitos para o estudo da informação.

Os "metadados cotextuais"(assim chamados por Lee e Downie (2004)), se referem aos elementos extra-musicais ligados à experiência e autorreferência do ouvinte só podendo, portanto, ter sua definição a partir do usuário e não do item descrito. Aqui diferenciam-se os elementos de descrição da estrutura musical e do contexto da experiência, sendo que neste último caso o referente no qual o indexador se baseia dificilmente será o mesmo referente que tem o usuário. Assim, sabendo que a participação do usuário é fundamental no compartilhamento da sua experiência e na sua interação com sistemas como base para que a OC opere o levantamento de termos e conceitos, precisamos pensar estratégias para motivar essa participação sem afastar o usuário do sistema. É importante considerar que nem sempre os usuários querem dedicar tempo aos sistemas, muitas vezes seu único objetivo é acessar a informação musical.

A propósito, cabe sinalizar a necessidade da continuidade de estudos com vistas a uma definição operacional de informação musical para a OC em dois aspectos: será que, de fato, a música informa? A arte informa? Nós acreditamos que sim, a música informa na medida em que interpõe um novo elemento de sentido à experiência semiótica, desencadeando a semiose. No entanto, se considerarmos que a música, como arte, *não* informa e nem tem a intenção de fazê-lo, mas tão somente de propiciar a contemplação estética, cabe uma nova questão, agora, sobre o próprio conceito de informação: informação englobaria, então, somente os significados convencionais? Nem todo significado é informação? Ou seria informação o representâmen e não o significado? Ou ainda algum outro elemento ou relação? Sabemos que essa

discussão não é nova na CI, diversas são as tentativas de aclaramento dos conceitos de conhecimento e informação e, a isso, soma-se o adjetivo "musical", que implica na própria definição dos conceitos-base. Esses pensamentos surgiram no decorrer da pesquisa, quando refletimos sobre a posição da música nos estudos da CI, já que essa não tem fundamentalmente o propósito de informar. É nesse sentido que essa discussão se coloca para um estudo futuro, pois, considerando que do ponto de vista do fluxo da informação, a música é objeto da CI, então: ou o conceito de informação precisa ser aclarado e até estendido, com vistas a englobar as peculiaridades da música, ou o conceito de fluxo de informação precisa ser revisto e reduzido, com vistas a excluir definitivamente a música desse contexto – o que não nos parece ser a melhor decisão, haja vista a institucionalização da pesquisa em informação musical, representada na quantidade de estudos e eventos sobre o tema. E, obviamente, essas são apenas considerações iniciais...

Concluimos que a categoria fenomenológica da primeiridade é central para o estudo do significado da música. Forma-se um contexto em que o objeto do signo tem uma função peculiar e em que experiências passadas e presentes fornecem um campo semanticamente rico na composição do domínio da música. Mais que a música em si, os interpretantes que esse signo desencadeia - só acessados por meio do compartilhamento daquele que vive a experiência - são indicadores de rumos para o desenvolvimento de metodologias eficazes para OC e OI. Essa centralidade pode ser encontrada em Peirce (CP 1.303; 1.314; 1.418, 1.484; 2.165, entre outros), que utiliza com frequência a música como exemplo de fenômeno de primeiridade e aproxima a qualidade dos sons à das cores que se apresentam mônadas, puras qualidades em si mesmas.

Essa abordagem enaltece a natureza expressiva da música, sendo a referencialidade secundária nesse tipo de linguagem. Parece, então, que à OC não cabe mapear e fixar conceitos, mas buscar formas de garantir a necessária leveza e a característica transitoriedade que o domínio da informação musical apresenta.

No entanto, a conclusão de uma pesquisa de tese ultrapassa seu conteúdo propriamente dito e alcança a visão da experiência científica como um todo. A identificação pessoal com o tema de pesquisa é um aspecto fundamental na motivação para a elaboração de novas perguntas a todo tempo. Isso nos faz compreender que o passo da ciência em uma pesquisa como essa é mesmo muito pequeno. O grito de "Eureka!", de Arquimedes, não é realmente um grito, mas um longo diálogo... Diálogo esse que, esperamos, tenha continuidade por mais muitos anos.

REFERÊNCIAS

ABRAHAMSEN, Knut Tore. Indexing of musical genres: an epistemological perspective. **Knowledge Organization**, v.30, n.3/4, p. 144-169, 2003.

AGAWU, V. Kofi. **Playing with signs**: a semiotic interpretation of classic music. Princeton: Princeton University Press, 1991.

ALMEIDA, Carlos Cândido de; GUIMARÃES, José Augusto Chaves. Análise peirceana do processo de indexação: em busca de fundamentos para a organização da informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 9, São Paulo, 2008.

Anais eletrônicos... São Paulo, 2008. Disponível em:

<<http://www.enancib2008.com.br/>> Acesso em: 08 jan. 2014.

ALMEIDA, Carlos Cândido de; FUJITA, Mariângela Spotti; REIS, Daniela Marjorie. Peircean semiotics and subject indexing: contributions of Speculative Grammar and Pure Logic. **Knowledge Organization**, v.40, n.4, p. 225-240, 2013.

ALMEIDA, Carlos Cândido de. **Peirce e a organização da informação**: contribuições teóricas da Semiótica e do Pragmatismo. Marília, 2009. 416f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Estadual Paulista, PPGCI- Faculdade de Filosofia e Ciências, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. São Paulo, 2009.

_____. Peirce e a Ciência da Informação: considerações preliminares sobre as relações entre a obra peirceana e a organização da informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 8, Salvador, 2007. **Anais eletrônicos...** Salvador, 2007. Disponível em: <http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT2--200.pdf?origin=publication_detail> Acesso em: 08 jan. 2014.

_____. Sobre o pensamento de Peirce e a organização da informação e do conhecimento. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 104-120, março/2011. Disponível em:

<<http://revista.ibict.br/liinc/index.php/liinc/article/view/405/265>>

Acesso em: 03 ago. 2014.

_____. The Methodological Influence of Peirce's Pragmatism on Knowledge Organization. **Knowledge Organization**, v.39, n.3, p. 204-215, 2012.

_____. Índícios da presença de fundamentos semióticos na literatura da Ciência da Informação. **Scire: representación y organización del conocimiento**, v. 20, n. 1, jan./jun. 2014, p. 65-71. Disponível em: <http://www.ibersid.eu/ojs/index.php/scire/article/view/4180/3769> Acesso em: 17 jun. 2015.

_____. Charles S. Peirce en la Documentación. In: SEMINARIO DEL GRUPO DE ESTUDIOS PEIRCEANOS DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA, 2015. Disponível em: <http://www.unav.es/gep/SeminarioAlmeidaCSPDocumentacion.pdf> Acesso em: 22 mar. 2016.

ATABAQUE. In: LUFT, Celso Pedro. Minidicionário Luft. 21. ed. São Paulo: Ática, 2009. p. 88.

BAINBRIDGE, David; CUNNINGHAM, Sally Jo; DOWNIE, J. Stephen. How people describe their music information needs: a grounded theory analysis of music queries. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, 2003, Baltimore (EUA). **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.10.7479&rep=rep1&type=pdf> Acesso em: 27 abr. 2016.

BARITÉ, Mario. La garantía literaria: vigencia y proyección teórico-metodológica. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 8, Salvador, 2007. **Anais eletrônicos...** Salvador, 2007. Disponível em: <http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT2--068.pdf> Acesso em: 03 ago. 2014.

BARROS, Camila; CAFE, Lígia. The relevance of music information representation metadata from the perspective of expert users. **Transinformação**, Campinas, v. 25, n. 3, p. 213-223, 2013. Disponível em: <http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/transinfo/article/view/2077/1772> Acesso em: 22 jan. 2014.

BARROS, Camila; CAFE, Lígia; RODRIGUES, Rosângela Schwarz. Proposal of a theoretical framework for music information representation. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR KNOWLEDGE ORGANIZATION CONFERENCE- French chapter, 9, Paris, 2013. **Anais ...** Paris: ISKO, 2013.

BARROS, Camila; VIEIRA, Angel Freedy Godoy. MPEG-7 e a recuperação da informação de objetos multimídia. **Informação & Sociedade: Estudos**, João Pessoa, v. 20, n. 3, p. 135-144, set./dez. 2010. Disponível em:
<<http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/7337/4811>>
Acesso em: 20 out. 2010.

BEGHTOL, Clare. Universal concepts, cultural warrant, and cultural hospitality. In: LÓPEZ-HUERTAS, M. J. (Ed.). **Challenges in knowledge representation and organization for the 21 century: integration of Knowledge across boundaries**. Werzburg: ERGON-Verlag, 2002. p. 45-49.

BISCHOFF, Kerstin et al. Can all tags be used for search? In: ACM Conference on Information and Knowledge Management, 17, Napa Valley (EUA), 2008. **Anais eletrônicos...** Disponível em:
<http://dl.acm.org/citation.cfm?id=1458112>. Acesso em: 15 out. 2015.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 16, p.201-218, 2007. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064>>
Acesso em: 22 jul. 2014.

_____. **Music, culture and experience**: selected papers of John Blacking. Chicago (USA): University of Chicago Press, 1995a.

_____. **How musical is man?** Seattle (USA): University of Washington Press, 1995b.

BLAU, Joseph L. Introdução. In: JAMES, William. **Pragmatismo**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BOYCE, Carolyn; NEALE, Palena. **Conducting in-depth interviews: a guide for designing and conducting in-depth interviews for evaluation input**. Pathfinder: 2006.

BRÄSCHER, Marisa; CAFÉ, Lígia. Organização da Informação ou Organização do Conhecimento? In: LARA, Marilda Lopes Ginez de; SMIT, Johanna Wilhelmina. (Org.) **Temas de Pesquisa em Ciência da Informação no Brasil**. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/USP, 2010. p. 87-103.

BYRD, Donald; CRAWFORD, Tim. Problems of music information retrieval in the real world. **Information Processing & Management**, v. 38, n. 2, p. 249-272, 2002.

CANDOMBLÉ. In: LUFT, Celso Pedro. Minidicionário Luft. 21. ed. São Paulo: Ática, 2009. p. 141.

CAPURRO, R. Epistemologia e Ciência da informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 5, Belo Horizonte, 2003. **Anais...** Belo Horizonte: Escola de Ciência da informação da UFMG, 2003. Disponível em: <http://www.capurro.de/enancib_p.htm> Acesso em: 12 abr. 2010.

CAESAR, Rodolfo. Ressonância eletroacústica em um samba: qualidade analítica. In: FREIRE, Vanda Bellard. **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 139-154.

CASEY, Michael A. et al. Content-based music information retrieval: current directions and future challenges. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, 2000, Plymouth (EUA). **Anais eletrônicos...** Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.148.3288>> Acesso em: 27 abr. 2016.

CROUCH, Mira; MCKENZIE, Heather. The logic of small samples in interview-based qualitative research. **Social Science Information**, v. 45, n. 4, 2006. p. 483-499. Disponível em: <http://ssi.sagepub.com/content/45/4/483.full.pdf+html> Acesso em: 29 jul. 2016.

CRUZ, Fernando William et al. Um modelo para mapeamento de necessidades e usos de informação musical. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 16, n. 2, p. 207-227, abr./jun. 2011. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/pci/v16n2/13.pdf> > Acesso em: 24 abr. 2016.

CUMMING, Naomi. **The sonic self**: musical subjectivity and signification. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

CUNNINGHAM, Sally Jo. **User studies**: a first step in designing an MIR testbed, 2002. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.115.99&rep=rep1&type=pdf>> Acesso em: 23 jan. 2014.

CUNNINGHAM, Sally Jo; REEVES, Nina; BRITLAND, Matthew. An ethnographic study of music information seeking: implications for the design of a music digital library. In: JOINT CONFERENCE ON DIGITAL LIBRARIES, 2003, Houston (USA). **Anais eletrônicos...** Houston (USA), 2003. Disponível em:<<http://web.mit.edu/21w.789/www/papers/cunningham2003.pdf>> Acesso em: 23 jan. 2014.

DAHLBERG, Ingetraut. Knowledge organization: a new science? **Knowledge Organization**, v. 33, n. 1, p. 11-19, 2006.

DAHLBERG, Ingetraut. Teoria do conceito. **Ciência da Informação**, Brasília, v.7, n.2, p. 101-110, 1978.

DENORA, Tia. Emotion as social emergence: perspectives from musicology. In: JUSLIN, Patrik N.; SLOBODA, John A. **Handbook of music and emotion**: theory, research, applications. Oxford: Oxford University Press, 2012.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DOUGHERTY, William P. The quest for interpretants: Toward a Peircean paradigm for musical semiotics. **Semiotica**, v. 99, n. 1/2, p. 163-184, 1994.

DOWNIE, J. Stephen. **Evaluating a simple approach to music information retrieval: conceiving melodic n-grams as text**. 1999. 179f. Tese (Doctor of Philosophy) - University of Western Ontario, Faculty of Information and Media Studies. Canada, 1999.

_____. Music Information Retrieval. In: CRONIN, B. **Annual Review of Information Science and Technology**. 37. ed. Medford: Information Today, 2003. p. 295-340. Disponível em: <http://music-ir.org/downie_mir_arist37.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2010.

_____. The music information retrieval evaluation exchange (2005–2007): A window into music information retrieval research. **Acoustic Science & Technology**, v. 29, n.4, p. 247-255, 2008. Disponível em: <<https://kaggle2.blob.core.windows.net/competitions/kaggle/2799/media/The%20music%20information%20retrieval%20evaluation%20exchange%2020052007.pdf>>, Acesso em: 21 jan. 2014.

_____. The scientific evaluation of music information retrieval systems: foundations and future. **Computer Music Journal**, Cambridge (EUA), v. 28, n.2, p. 12–23, 2004. Disponível em: <<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/014892604323112211>> Acesso em: 08 set. 2010.

FERRAZ, Silvio. Semiótica peirceana e música: mais uma aproximação. **Opus**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 62-79, ago. 1997. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/4/files/OPUS_4_Ferraz.pdf> Acesso em: 26 set. 2011.

FOGL, Jirí. A relação entre o conceito de informação e o conceito de conhecimento. **International Forum On Information And Documentation**, v.1, n. 4, p. 21-24, 1999.

FONT, F. et al. Extending tagging ontologies with domain specific knowledge. In: INTERNATIONAL SEMANTIC WEB CONFERENCE, Riva del Garda (Italy), 2014. Anais eletrônicos... p. 209-212. Disponível em: <<http://mtg.upf.edu/node/3033>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

FONT, F.; SERRÀ, J.; SERRA, X. Analysis of the impact of a tag recommendation system in a real-world folksonomy. **ACM Transactions on Intelligent Systems and Technology**, v. 7, n. 1, 2015.

FRIEDMAN, Alon; THELLEFSEN, Torkild. Concept theory and semiotics in knowledge organization. **Journal of Documentation**, v. 67, n. 4, p. 644-674, 2011.

FRIEDMAN, Alon; SMIRAGLIA, Richard P. Nodes and arcs: concept map, semiotics, and knowledge organization, **Journal of Documentation**, Londres, v. 69, n. 1, pp. 27 – 48, 2013.

FUTRELLE, Joe, DOWNIE, J. Stephen. Interdisciplinary communities and research issues in music information retrieval. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, Paris, 2002., **Anais eletrônicos...** Paris, 2002. Disponível em: <<http://ismir2002.ismir.net/proceedings/02-FP07-3.pdf>> Acesso em: 23 jan. 2014.

GABRIELSSON, Alf. Strong experiences with music. In: JUSLIN, Patrik N.; SLOBODA, John A. **Handbook of music and emotion: theory, research, applications**. Oxford: Oxford University Press, 2012. p.547-574.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. Desclassification in knowledge organization: a post-epistemological essay. **TransInformação**, Campinas, v. 23, n. 1, p. 5-14, jan./abr., 2011. Disponível em: <<http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/transinfo/article/view/475>> Acesso em: 19 ago. 2014

GOURLÉE, Dinda L. A sketch of Peirce's firstness and its significance to art. **Sign Systems Studies**, v. 37, n. 1/2, p. 205-269, 2009.

GNOLI, Claudio. Metadata about what? Distinguishing between ontic, epistemic, and documental dimensions in knowledge organization. **Knowledge Organization**, v. 39, n. 4, p. 268-275, 2012.

GUIMARÃES, José Augusto. A dimensão teórica do tratamento temático da informação e suas interlocuções com o universo científico da International Society for Knowledge Organization (ISKO). **Revista Ibero-americana de Ciência da Informação**, Brasília, v.1 n.1, p.77-99, jan./jun. 2008. Disponível em:

<<http://seer.bce.unb.br/index.php/RICI/article/view/2761>> Acesso em: 03 ago. 2014.

HATTEN, Robert S. **Musical meaning in Beethoven**: markedness, correlation, and interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. **Interpreting musical gestures, topics, and tropes**: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

HEVNER, Kate. The affective character of major and minor modes in music. **The American Journal of Psychology**, v. 47, n. 1, p.103-118, 1935.

_____. Experimental studies of the elements of expression in music source. **The American Journal of Psychology**, v. 48, n. 2. p. 246-268, abr./1936

_____. The affective value of pitch and tempo in music. **The American Journal of Psychology**, v. 49, n. 4, p. 621-630, 1937.

HJØRLAND, Birger. Domain analysis in information science: eleven approaches: traditional as well as innovative. **Journal of Documentation**, v. 58, n. 4, p. 422-462, 2002.

HJØRLAND, B.; ALBRECHTSEN, H. Toward a new horizon in information science: domain-analysis. **Journal of the American Society for Information Science**, v. 46 n. 6, p. 400-425, 1995.

HJØRLAND, Birger. The importance of theories of knowledge: Browsing as an example. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, v. 62, n. 3, p. 594-603, 2011.

HORSBURGH, Ben; CRAW, Susan; MASSIE, Stewart. Learning pseudo-tags to augment sparse tagging in hybrid music recommender systems. **Artificial Intelligence**, v. 219. p. 25–39, 2015

HSIEH, Hsiu-Fang; SHANNON, Sarah E. Three Approaches to Qualitative Content Analysis. **Qualitative Health Research**, v. 15, n. 9,

nov. 2005, p. 1277-1288. Disponível em:

http://www.iisgcp.org/pdf/glssn/Supplemental_Reading_on_Coding_2.pdf Acesso em: 29 jul. 2016

HURON, David. Perceptual and cognitive applications in music information retrieval. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, 2000, Plymouth (EUA). **Anais eletrônicos...** Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/220723259_Perceptual_and_Cognitive_Applications_in_Music_Information_Retrieval> Acesso em: 27 abr. 2016.

HU, Xiao; DOWNIE, J. Stephen; EHMANN, Andreas F. Exploiting recommended usage metadata: exploratory analyses. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, Victoria, 2006. **Anais eletrônicos...** Victoria (Canadá), 2006. Disponível em:

<http://ismir2006.ismir.net/PAPERS/ISMIR06157_Paper.pdf> Acesso em: 08 set. 2010.

HU, Xiao; DOWNIE, J. Stephen. Exploring mood metadata: relationships with genre, artist and usage metadata. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, Viena, 2007. **Anais eletrônicos...** Viena, 2007. Disponível em:

<http://ismir2007.ismir.net/proceedings/ISMIR2007_p067_hu.pdf> Acesso em: 08 set. 2010.

IASBECK, Luiz Carlos Assis. **O método semiótico de pesquisa científica**. Usina de Letras, 2004. Disponível em:

<<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=33300&cat=Artigos&vinda=S>> Acesso em: 08 maio 2014.

IBRI, Ivo Assad. Semiótica e Pragmatismo: Interfaces Teóricas. **Cognitio**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 168-179, jul./dez. 2004. Disponível em:

<<http://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/download/13198/9717>>. Acesso em: 06 jan. 2014.

_____. **Kosmos Noëtos**: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce. São Paulo: Perspectiva, Hólon, 1992.

IFLA. INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS. Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records. **Functional requirements for bibliographic records** : final report. Munique (Alemanha): UBCIM publications, 1998. Disponível em: <http://www.ifla.org/files/assets/cataloguing/frbr/frbr.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2015.

JAMES, William. **Pragmatismo**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

JUSLIN, Patrik N.; LAUKKA, Petri. Expression, perception, and induction of musical emotions : a review and a questionnaire study of everyday listening. **Journal of New Music Research**, v. 33, n. 3, p. 217-238, 2010.

KALMUS, H.; FRY, D.B. On tune deafness (dysmelodia): frequency, development, genetics and musical background. **Annals of Human Genetics**, v. 43, n. 4, maio 1980, p. 369-82. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1469-1809.1980.tb01571.x/epdf> Acesso em: 30 set. 2015.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores)

KAPLAN, Abraham. Introdução. In: DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 7- 50.

KAWAKAMI, Ai et al. Sad music induces pleasant emotion. **Frontiers in Psychology**, jun. 2013. Disponível em: <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2013.00311/full>. Acesso em: 15 out. 2015.

KIM, Youngmoo et al. Music emotion recognition: a state of the art review. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, Utrecht, 2010. **Anais eletrônicos...** Utrecht, 2007. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/a977/808a4a56d6adf0cd0bb011638ed8d2d97b99.pdf> Acesso em: 15 out. 2015

KONECNI, Vladimir J. The influence of affect on music choice. In: JUSLIN, Patrik N.; SLOBODA, John A. **Handbook of music and emotion: theory, research, applications**. Oxford: Oxford University Press, 2012. p.697-724.

LAM, Margaret. Towards a “musicianship model” for music knowledge Organization. **OCLC Systems & Services: International digital library perspectives**, v. 27, n. 3, p. 190-209, 2011.

LAMBIOTTEA, R.. AUSLOOSB M. On the genre-fication of music: a percolation approach. **European Physical Journal B**, v. 50, p. 183–188, 2006.

LAMERE, Paul. Social Tagging and Music Information Retrieval. **Journal of New Music Research**, v. 37, n. 2, p. 101–114, 2008.

LAPLANTE, Audrey. **Everyday life music information-seeking behaviour of young adults: an exploratory study**. 2008, 332 f. Tese (Doctor of Philosophy) – McGill University, School of Information Studies, Faculty of Education, Montréal (Canadá), 2008. Disponível em: <http://digitool.library.mcgill.ca/view/action/singleViewer.do?dvs=1405867403067~379&locale=pt_BR&show_metadata=false&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=6&search_terms=000002258&adjacency=N&application=DIGITOOL-3&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true> Acesso em: 20 jul. 2014.

_____. Users' Relevance Criteria in Music Retrieval in Everyday Life: An Exploratory Study . In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, 11, Utrecht (Holanda), 2010. **Anais eletrônicos...** Utrecht (Holanda), 2010, p. 601-606. Disponível em: <<http://ismir2010.ismir.net/proceedings/ismir2010-103.pdf>> Acesso em: 15 jun. 2014.

_____. Social capital and music discovery: an examination of the ties through which late adolescents discover new music. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, 12, Miami (USA), 2011. **Anais eletrônicos...** Miami (USA), 2011, p. 341-346Disponível em: <<http://ismir2011.ismir.net/papers/OS5-2.pdf>> Acesso em: 15 jun. 2014.

_____. Tagged at first listen: an examination of social tagging practices in a music recommender system. **Encontros Bibli**, Florianópolis, v. 20, n. esp. 1, p. 33-54, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2015v20nesp1p33/28636>. Acesso em: 03 jun. 2015.

LAPLANTE, Audrey; DOWNIE, Stephen. Everyday life music information-seeking behaviour of young adults. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC INFORMATION RETRIEVAL, 7, Victoria (Canada), 2006. **Anais eletrônicos...** Victoria (Canada), 2006, p. 381–382. Disponível em: <http://ismir2006.ismir.net/PAPERS/ISMIR06132_Paper.pdf> Acesso em: 15 jun. 2014.

LARA, Marilda Lopes Ginez de. É possível falar em signo e semiose documentária? **Encontros Bibli**, Florianópolis, 2. número esp., p. 18-29, 2º sem. 2006,. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2006v11nesp3p18>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

_____. Algumas contribuições da semiologia e da semiótica para a análise das linguagens documentárias. **Ciência da Informação**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, set./dez. 1993. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/viewArticle/1129>> Acesso em: 15 maio 2010.

_____. Informação, informatividade e lingüística documentária: paralelos com as reflexões de Hjørland e Capurro. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 8, Salvador, 2007. **Anais eletrônicos...** Salvador: UFBA, 2007. Disponível em: <<http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT2--185.pdf>> Acesso em: 08 jan. 2014.

_____. O Unicórnio (o Rinoceronte, o Ornitorrinco ...), a Análise Documentária e a Linguagem Documentária. **DataGramaZero**, Rio de Janeiro, v.2 n.6, dez./2001. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/dez01/Art_03.htm> Acesso em: 10 ago. 2011.

LAST.FM. Disponível em: <http://www.last.fm/> Acesso em: 23 out. 2015.

LEE, Jin Ha. Analysis of user needs and information features in natural language queries seeking music information. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, v. 61, n. 5, p. 1025–1045, 2010.

LEE, Jin Ha; CUNNINGHAM, Sally Jo. Toward an understanding of the history and impact of user studies in music information retrieval. **Journal of Intelligent Information Systems**, v. 41, p. 499-521, 2013.

LEE, Jin Ha; DOWNIE, J. Stephen; CUNNINGHAM, Sally Jo. Challenges in cross-cultural/multilingual music information seeking. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, 6, London, 2005. **Anais eletrônicos...** London, 2005, p. 1-7. Disponível em: <http://ismir2005.ismir.net/proceedings/1100.pdf> Acesso em: 22 jan. 2014.

LEE, Jin Ha; DOWNIE, J. Stephen. Survey of music information needs, uses, and seeking behaviours: preliminary findings. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, 5, Barcelona (Espanha), 2004. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://ismir2004.ismir.net/proceedings/p081-page-441-paper232.pdf> Acesso em: 22 jan. 2014.

LIDOV, David. **Is language a music?** writings on musical form and signification. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

LIN, Yu-Ching; YANG, Yi-Hsuan, CHEN, Homer H. Exploiting Online Music Tags for Music Emotion Classification. **ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications and Applications**, v. 7S, n. 1. p. 1-16, 2011. Disponível em: <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=2037683>. Acesso em: 15 out. 2015.

LISBOA, Christian Alessandro. **A intenção do intérprete e a percepção do ouvinte**: um estudo das emoções em música a partir da obra *Piano Piece* de Jamarly Oliveira, 2008, 182f. Tese (Doutorado em

Música) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Música, Programa de Pós-Graduação em Música. Salvador, 2008.

LESAFFRE, Micheline et al. How potencial users of music search and retrieval systems describe the semantic quality of music. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, v. 59, n. 5, p. 695- 707, 2008.

LIDOV, David. Mind and body in music. **Semiotica**, v. 66, n. 1/3, p. 69-87, 1987.

LISZKA, James Jakób. Peirce's interpretant. **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, v. 26, n. 1, inverno 1990, p. 17-62

LOCKE, John. **Ensaio acerca do entendimento humano**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

MAI, Jens-Erik. Semiotics and indexing: an analysis of the subject indexing process. **Journal of documentation**, v. 57, n. 5, p. 591-522, set. 2001.

_____. The modernity of classification. **Journal of Documentation**, v. 67, n. 4, p. 710-730, 2011.

_____. A postmodern theory of knowledge organization. In: ENCONTRO ANUAL DA ASIS. p. 547-56, 1999.

_____. Classification in a social world: bias and trust. **Journal of Documentation**, v. 66, n. 5, p. 627-642, 2010.

MARTINEZ, José Luiz. Música, Semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce. **Opus**, Porto Alegre, n. 6, out/1999.

_____. Uma possível teoria semiótica da música (pautada logicamente em Charles Sanders Peirce). **Cadernos de estudo: análise musical**, São Paulo, n. 5, 1993. Disponível em:
<http://www.atravez.org.br/ceam_5/teoria_semiotica.htm> Acesso em: 15 jun. 2014.

_____. **Semiosis in Hindustani music**. Delhi: Montilal Banarsidass, 2001.

_____. Icons in music: a peircean rationale. **Semiotica**, v. 110, n. 1/2, p. 57-86, 1996.

MYERS, Jane A. Music: special characteristics for indexing and cataloguing. **The Indexer**, v. 19, n. 4, out./1995.

MCLANE, Alexander. Music as information. In: CRONIN, B. **Annual Review of Information Science and Technology**. 37. ed. Medford: Information Today, 1996. p. 295-340.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A Festa da Jaguatirica**: uma partitura crítico-interpretativa. Florianópolis: Ed da UFSC, 2013.

MERRIAM, Alan. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MEYER, Leonard B. **Emotion and meaning in music**. Chicago: Phoenix Books; The University of Chicago press, 1956.

MORAES, J. J. **O que é música**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MOTA, Octanny Silveira da; HEGENBERG, Leonidas. Introdução. In: PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1975.

MUSICOVERY. Disponível em: <<http://musicoverly.com/>>. Acessado em: 23 out. 2015.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.11, p.5-18, 2005. Disponível em: <<http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/index.html>>. Acesso em 15 maio 2014.

_____. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. **Debates**, Rio de Janeiro, n.6, p. 7-39, 2002. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0BwWxLaKJeVyMOW8wamxJaHdYYzQ/edit>>. Acesso em: 18 jun. 2014.

_____. **Musicologie générale et sémiologie**. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1987.

_____. The contribution of musical semiotics to the semiotic discussion in general. In: SEBEOK, Thomas A. (Ed.). **A perfusion of signs**. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology**: twenty-nine issues and concepts. Chicago: University of Illinois Press, 1983.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica de Platão a Peirce**. 4. ed. São Paulo: Annablume, 1995.

ORAMAS, Sergio. Harvesting and Structuring Social Data in Music Information Retrieval. In: EXTENDED SEMANTIC WEB CONFERENCE, Creta (Grécia), 2014. **Anais eletrônicos...** Disponível em: < <http://mtg.upf.edu/node/2959> > Acesso em: 14 abr. 2016.

ORAMAS, Sergio et al. A semantic-based approach for artist similarity. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL Conference, 16, 2015, Malaga, Spain. **Anais eletrônicos...** Disponível em:

<http://repositori.upf.edu/handle/10230/26278>. Acesso em: 09 nov. 2016

ORIXÁ. In: LUFT, Celso Pedro. Minidicionário Luft. 21. ed. São Paulo: Ática, 2009. p. 493.

PANDO, Daniel Abraão; ALMEIDA, Carlos Cândido. Knowledge Organization in the Context of Postmodernity from the Theory of Classification Perspective. **Knowledge Organization**, v. 43, n. 2, 2016.

PATTON, Michael Quinn. **Qualitative research and evaluation methods**. 4. ed. Los Angeles: Sage Publications, 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Ed. HARTSHORNE, Charles; WEISS, Paul; BURKS, ARTHUR W. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958.

_____. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. **Escritos coligidos**. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PERETZ, Isabelle et al. Congenital amusia: a disorder of fine-grained pitch discrimination. **Neuron**, v. 33, n. 2. p. 185–191, jan. 2002.

Disponível em:

<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0896627301005803>

Acesso em: 30 set. 2015.

PERETZ, Isabelle. Can we lose memory for music? A case of music agnosia in a nonmusician. **Journal of Cognitive Neuroscience**, v. 8, n. 6. p. 481-496, 1996. Disponível em:

<http://www.brams.umontreal.ca/plab/downloads/Peretz_I_1996.pdf

>Acesso em: 30 set. 2015.

PERETZ, Isabelle; ZATORRE, Robert J. Brain organization for music processing. **Annual Review of Psychology**, v. 56.p. 89-114, fev. 2005. Disponível em:

<http://www.annualreviews.org/doi/full/10.1146/annurev.psych.56.091103.070225?url_ver=Z39.88-

[2003&rfr_id=ori%3Arid%3Aacrossref.org&rfr_dat=cr_pub%3Dpubmed&](http://www.annualreviews.org/doi/full/10.1146/annurev.psych.56.091103.070225?url_ver=Z39.88-2003&rfr_id=ori%3Arid%3Aacrossref.org&rfr_dat=cr_pub%3Dpubmed&)> Acesso em: 30 set. 2015.

PIEIDADE, Acácio Tadeu. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista eletrônica de Musicologia**, Curitiba, v.11, set./2007. Disponível em:

<http://www.rem.ufpr.br/REM/REMy11/11/11-piedade-retorica.html>

Acesso em: 06 jul. 2015.

PIRES, Jorge Luiz Vargas P. de Barros. Panorama sobre a filosofia de Charles Sanders Peirce. **Revista Cultural Fonte**, Londrina, v. 2, n. 1, p. 17-33, nov. 1999.

PIETRAS, Monika ; ROBINSON, Lyn. Three views of the “musical work”: bibliographical control in the music domain. **Library Review**, v. 61, n. 8/9, p. 551-560, 2012. Disponível em: <www.emeraldinsight.com/0024-2535.htm>

Acesso em: 24 jan. 2014.

POMBO, Olga. Da classificação dos seres à classificação dos saberes. **Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa**, n. 2. p. 19-33, primavera 1998. Disponível em:

<<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/investigacao/opombo-classificacao.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2014.

QUEIROZ, João. Classificações de signos de C.S.Peirce – de ‘On the logic of science’ ao ‘Syllabus of certain topics of logic’.

Trans/Form/Ação, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 179-195, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v30n2/a12v30n2.pdf>> Acesso em: 15 jan. 2014.

RABER, Douglas; BUDD, John M. Information as sign: semiotics and information science. **Journal of documentation**, v. 59, n. 5, p. 507-522, 2003.

RILEY, Jenn. Application of the functional requirements for bibliographic records (FRBR) to music. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, Filadélfia (USA), 2008. **Anais eletrônicos...** Filadélfia (USA), 2008. Disponível em: http://ismir2008.ismir.net/papers/ISMIR2008_244.pdf. Acesso em: 09 jun. 2015.

RILEY, Jenn; MAYER, Constance A. Ask a librarian: the role of librarians in the music information retrieval community. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, Victoria, 2006. **Anais eletrônicos...** Victoria, 2006. Disponível em: http://ismir2006.ismir.net/PAPERS/ISMIR06143_Paper.pdf. Acesso em: 09 jun. 2015.

RODRIGUES, Henderson J. Teoria Schenkeriana e o Ensino da Harmonia: Um Relato de Experiência. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 16, CONGRESSO REGIONAL DA ISME NA AMÉRICA LATINA, Campo Grande, 2007. **Anais eletrônicos...** Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2007/Data/html/pdf/art_t/Teoria%20Schenkeriana%20e%20o%20Ensino%20da%20Harmonia.pdf. Acesso em: 21 ago. 2015.

RUSSELL, J. A. A circumplex model of affect. **Journal of Personality and Social Psychology**, v. 39, p. 1161-1178, 1980.

SALATIEL, José Renato. Filosofia do acaso organizador em Peirce. **Cognitio**, São Paulo, v. 2, n. 1, jan./jul. 2005. Disponível em:

<<http://revistas.pucsp.br/index.php/cognitio/article/view/5428>> Acesso em: 10 jun. 2014.

SALDANHA, Gustavo Silva. Tradições epistemológicas nos estudos de organização dos saberes: uma leitura histórico-epistêmica a partir da filosofia da linguagem. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v.6, n.2, set. 2010, p. 300- 315. Disponível em: <http://www.ibict.br/liinc> Acesso em: 29 jul. 2016.

_____. Imago e vivência: uma reflexão filosófica sobre o essencialismo e o Pragmatismo na Ciência da Informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 9, São Paulo, 2008. **Anais eletrônicos...** São Paulo: UNESP, 2008. Disponível em: <http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/ixenancib/paper/view/2987/2113> Acesso em: 29 jul. 2016.

SALDAÑA, Johnny. **The coding manual for qualitative researchers**. Thousand Oaks: Sage, 2014.

SANTAELLA, Lucia. Epistemologia Semiótica. **Cognitio**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 93-110, jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/13531>> Acesso em: 17 jan. 2014.

_____. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia. 3. ed. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2009.

_____. **O método anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: UNESP/FAPESP, 2004a.

_____. Contribuições do Pragmatismo de Peirce para o avanço do conhecimento. **Revista de Filosofia**, Curitiba, v. 16 n.18, p. 75-86, jan./jun. 2004b.

_____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **A percepção**: uma teoria semiótica. São Paulo: Experimento, 1993.

SANTINI, Rose Marie. As dimensões sociais dos gêneros musicais: porque os sistemas de classificação comercial e não comercial variam. **Transinformação**, Campinas, v. 25, n. 2, p.101-110, maio/ago. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/transinfo/article/view/1950>>. Acesso m: 20 jul. 2014.

SARACEVIC, Tefko. Interdisciplinary nature of information science. **Ciência da informação**, Brasília, v. 24, n. 1, p. 36-41, 1995.

SAVAN, David. Peirce's semiotic theory of emotion. In: KETNER, Kenneth L. et al. C. S. PEIRCE BICENTENNIAL INTERNATIONAL CONGRESS. Texas: Texas Tech University, 1981.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

SEEGER, Anthony. Etnomusicologia/Antropologia da música: disciplinas distintas? In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIS, Vincenzo (Org.). **Música em debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad, FAPERJ, 2008. p. 19-24.

SELFIDGE-FIELD, Eleanor. Social cognition and melodic persistence: where metadata and content diverge. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, Victoria (Canadá), 2006. **Anais eletrônicos...** Victoria (Canadá), 2006. Disponível em: <http://ismir2006.ismir.net/PAPERS/ISMIR0625_Paper.pdf> Acesso em: 08 set. 2010.

_____. What motivates a musical query? In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, Plymouth (USA), 2000. **Anais eletrônicos...** Disponível em:<http://ismir2000.ismir.net/papers/invites/selfridge_invite.pdf> Acesso em: 23 jan. 2014.

SHORT, Thomas Lloyd. The development of Peirce's theory of signs. In: MISAK, Cheryl (Ed.). **The Cambridge Companion to Peirce**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SHORT, Thomas Lloyd. **Peirce's theory of signs**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

SILVA, Juliana Rocha de Faria; CRUZ, Fernando William. Contribuições da cognição musical à Ciência da Informação. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 11, Pirenópolis (Brasil), maio 2015, p. 232-240. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <<http://www.abcogmus.org/documents/SIMCAM11.pdf>> Acesso em: 24 abr. 2016.

SILVEIRA, Lauro Frederico Barbosa da. **Curso de semiótica geral**. São Paulo: QuartierLatin, 2007.

SMIRAGLIA, Richard P.; LEAZER, Gregory H. Toward the bibliographic control of works: derivative bibliographic relationships in the online union catalog. In: **OCLC annual review of research**. Dublin: OCLC Online Computer Library Center, Inc., 1995. Disponível em: <<http://worldcat.org/arcviewer/1/OCC/2003/05/29/0000003343/viewer/file1.html>> Acesso em: 21 jan. 2014.

SLOBODA, John A. Music in everyday life: the role of emotions. In: JUSLIN, Patrik N.; SLOBODA, John A. **Handbook of music and emotion: theory, research, applications**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

SMIRAGLIA, Richard P. Musical works as information retrieval entities: epistemological perspectives. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, Bloomington, 2001. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <<http://ismir2001.ismir.net/pdf/smiraglia.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2011.

_____. Further reflections on the nature of “a work”: an introduction. **Cataloging & Classification Quarterly**, v. 33, n. 3-4, p. 1-11, 2002a. Disponível em: <http://polaris.gseis.ucla.edu/gleazer/461_readings/Smiraglia.pdf> Acesso em: 22 jan. 2014.

_____. Musical Works and Information Retrieval. **Notes**, v. 58, n. 4, p. 747-764, jun. 2002b. Disponível em:

<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/900532?uid=2&uid=4&sid=21103290020431>> Acesso em: 24 jan. 2014.

_____. **The elements of knowledge organization**. Zurique: Springer, 2014.

SONG, Yading et al. Do online social tags predict perceived or induced emotional responses to music? In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, Curitiba (Brasil), 2013. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <https://www.eecs.qmul.ac.uk/~simond/pub/2013/Song-Dixon-Pearce-Halpern-ISMIR2013.pdf> Acesso em: 23 out. 2015.

SOUSA, Brisa Pozzi de; ALMEIDA, Carlos Cândido de. Um olhar semiótico sobre o processo de indexação: a questão da representação e do referente, **Informação & Sociedade: estudos**, João Pessoa, v.22, n.2, p. 23-34, maio/ago. 2012. Disponível em: <<http://www.ies.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/12211/7755>> Acesso em: 24 mar. 2014.

SPECK, Jacquelin A. et al. A comparative study of collaborative vs. traditional musical mood annotation. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, Miami, 2011. **Anais eletrônicos...** Miami (EUA), 2004. Disponível em: http://www.mirlab.org/conference_papers/International_Conference/ISMIR%202011/papers/PS4-13.pdf Acesso em: 23 out. 2015.

SVENONIUS, Elaine. Access to nonbook materials: the limits of subject indexing for visual and aural languages. **Journal of the American Society for Information Science and Technology**, v. 45, n. 8, p. 600-606, set. 1994. Disponível em: <http://polaris.gseis.ucla.edu/gleazer/462_readings/Svenonius_1994.pdf> Acesso em: 10 ago. 2012.

_____. **The intellectual foundation of information organization**. Cambridge: The MIT Press, 2000.

STEWART, Lauren. Fractionating the musical mind: insights from congenital amusia. **Current Opinion in Neurobiology**, v. 18, n. 2. p. 127–130, abr. 2008. Disponível em:

<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0959438808000664>

Acesso em: 30 set. 2015.

SUPERPLAYER. Disponível em: <https://www.superplayer.fm/player>

Acesso em: 23 out. 2015

TAHERI-PANAH, S.; MCFARLANE, A. Music Information Retrieval systems: why do individuals use them and what are their needs? In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, Barcelona, 2004. **Anais eletrônicos...** Barcelona, 2004. Disponível em:

<<http://ismir2004.ismir.net/proceedings/p083-page-455-paper110.pdf>>

Acesso em: 26 ago. 2014.

TARASTI, Eero. **A theory of musical semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. **Signs of music**: guide to musical semiotics. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2002.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. **CASA**: Cadernos de Semiótica Aplicada, v. 1, n. 2, 2003, p. 7-24. Disponível em: <http://piwik.seer.fclar.unesp.br/casa/article/download/623/538>. Acesso em: 08 dez. 2015

TELLEGEN, Auke; WATSON, David; CLARK, Lee Anna. On the Dimensional and Hierarchical Structure of Affect. **Psychological Science**, v. 10, n. 4. p. 297-303, Jul./1999.

THAYER, Robert E. **The biopsychology of mood and arousal**. New York: Oxford University Press, 1989.

THELLEFSEN, Torkild. Knowledge profiling: the basis for knowledge organization. **Library Trends**, v. 52, n. 3, p. 507–514, 2004.

_____. Semiotic knowledge organization: theory and method development. **Semiotica**, v. 142, n. 1/4, p. 71-90, 2002.

THELLEFSEN, Martin; THELLEFSEN, Torkild, SØRENSEN, Bent. A pragmatic semiotic perspective on the concept of information need and

its relevance for knowledge organization. **Knowledge Organization**, v. 40, n. 4, p. 213-223, 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth. John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 16, p.191-200, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/50063/54192>> Acesso em: 22 jul. 2014.

TRIPATHY, Amiya Kumar et al. Query by humming system. **International Journal of Recent Trends in Engineering**, v. 2, n. 5, nov. 2009, p. 373-379. Disponível em: <http://academypublisher.com/ijrte/vol02/no05/ijrte0205373379.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

TROHIDIS, Konstantinos et al. Multi-label classification of music into emotions. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, Filadélfia, 2008. **Anais eletrônicos...** Disponível em: http://ismir2008.ismir.net/papers/ISMIR2008_275.pdf Acesso em: 23 out. 2015.

TURINO, Thomas. Signs of imagination, identity, and experience: a peircian semiotic theory for music. **Ethnomusicology**, v. 43, no. 2, p. 221-255, Spring-Summer/ 1999.

TURINO, Thomas. Peircean Thought as Core Theory for a Phenomenological Ethnomusicology. **Ethnomusicology**, v. 58, n. 2, p. 185-221, 2014.

TURNBULL, Douglas; BARRINGTONV, Luke; LANCKRIET, Gert. Five approaches to collecting tags for music. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, Filadélfia (USA), 2008. **Anais eletrônicos...** Disponível em: http://ismir2008.ismir.net/papers/ISMIR2008_128.pdf. Acesso em: 08 jun. 2015.

TYPKE, Rainer; WIERING, Frans; VELTKAMP, Remco C. A survey of music information retrieval systems. In: INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC INFORMATION RETRIEVAL CONFERENCE, London, 2005. **Anais eletrônicos...** Disponível

em:<<http://ismir2005.ismir.net/proceedings/1020.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

van de LAAR, Bram. Emotion detection in music, a survey. In: TWENTE STUDENT CONFERENCE ON IT, 4, Enschede (Holanda), 2006 . Disponível em: http://bio-well.eu/assets/files/papers/Psychology/Emotions/2006_04_C_Laar,B.L.A.van.de.,-Emotion_detection_in_music,_a_survey.pdf Acesso em: 20 maio 2015.

WAAL, Cornelis de. **Sobre pragmatismo**. São Paulo: Loyola, 2005.

APÊNDICE A– *Flyer* de convite para participação

<p>LOOKING FOR</p> <h1>RESEARCH PARTICIPANTS</h1>	
<p>~ What is it about? We are conducting a research about the musical experiences of young adults.</p> <p>~ Can I participate? To participate you have to:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Be comfortable with English speaking; - Be between 18 – 29 years old; - Not be a music student or researcher nor a professional musician; - Not have formal musical education. <p>~ What will I have to do? You will participate in an individual interview of about 30 minutes in which you will answer some questions about your musical experiences.</p> <p>~ There is a reward for participating? In appreciation of your participation, you will receive a little gift.</p>	
<p>The interviews will be conducted in September and October 2015. If you are interested and want to participate or want more information, please let me know by e-mail: camila.c.m.b@ufsc.br</p>	
<p>Camila Barros Doctoral student</p>	<p>Université  de Montréal</p>

APÊNDICE B- Guia de entrevista

Interview guide

Interview #: _____

Date: _____ Start time/End time: _____/_____

Introduction

- Thanks for coming. First, I would like to present myself: my name is Camila, I am a PhD student and I am Brazilian. My first language is Portuguese, so if I am not being clear enough, at any time just let me know if you want me to explain or repeat something.

- I would like to ask you to carefully read the informational and consent form. Please, feel free to make any questions. If you agree, kindly sign the consent form to confirm that you accept to participate in this research.

Section 1. Respondent's music profile

1.1) Tell me about your musical preferences.

Complementary question:

1.1.1) What music genres or kind of music do you like?

1.2) How often do you listen to music?

1.3) Do you sing or play any instrument?

Section 2. Meaning construction process

2.1 Contextualizing music as a sign

2.1.1) I would like you to think about an intense moment that you lived while you were listening to music. The important thing is to think about a specific and strong moment – whether it is a good or a bad one. Could you describe this moment for me?

Complementary question:

2.1.1.1) At this moment what music were you listening to?

2.1.1.2) Where were you?

2.1.1.3) Was someone listening to music with you?
2.1.2) Did you select this music yourself? If yes, 2.1.2.1) Did you selected this music for a specific purpose? <i>If yes,</i> 2.1.2.2) Tell me more about your motivations to select this music for this purpose.

2.2 Finding interpretants

2.2.1) How would you describe this experience? <i>Complementary questions:</i> 2.2.1.1) How did you feel while you were listening to music? 2.2.1.2) Did the music induce any emotions in you? 2.2.1.3) Did the music evoke any kind of physical reaction in you? 2.2.1.3.1) For example, crying, clapping hands, dancing. Whether you really did it or just felt the desire to do so. <hr/> <hr/> <hr/> <hr/> 2.2.1.4) While you were listening to music, did you make any effort to try to analyse or understand one or some of the songs/pieces? 2.2.1.4.1) What did you try to understand? 2.2.1.4.2) Did you try to understand how the song was organized? 2.2.1.4.3) Did you try to understand the lyrics? 2.2.1.4.4) Did you try to understand what was the music genre? 2.2.1.5) What did you find out about...? <hr/> <hr/> <hr/> <hr/>

2.3 Finding sign's object

2.3.1) What do you think influenced your experience with music in that moment?

Complementary question:

2.3.1.1) What the music represented to you in that moment?

2.3.1.2) Do you think that the situation influenced your experience with the music?

2.3.1.3) Do you think that the people who were with you influenced your experience with the music?

2.3.1.4) Do you think that a past experience influenced this experience with the music?

2.3.1.4.1) For example, another moment when you have listened to one or some of the songs and led you to have this experience.

2.3.1.5) Did the music bring back any memory?

2.3.1.4.1) For example, a memory about a person, an event, a place or any other thing.

2.3.1.6) Did the music itself lead you to have this experience?

2.4 Recognizing habit aspects

2.4.1) Thinking about your everyday life, in what situations or occasions do you listen to music?

2.4.2) What are the criteria that you use to select music in each situation?

Complementary question:

2.4.2.1) Could you tell me why...?

Section 3 Respondent's profile

Now I will ask you some demographic information, so I can make a general description of the sample in the research report. You do not have to answer the questions if you do not want to.

3.1) Age: _____

3.2) Gender: M () F ()

3.3) Scholar degree: _____

3.4) Currently studying: Yes () No ()

3.5) Ethnical origin: _____

3.6) Would you like to say anything else?

APÊNDICE C – Formulário de consentimento esclarecido



INFORMATIONAL AND CONSENT FORM

Title of the study: Music information: semiotic analysis and theoretical implications in the field of knowledge and information organization

Research student: Camila Monteiro de Barros, doctoral student, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, Université de Montréal

Research advisor: Lígia Maria Arruda Café, associate professor II, Department of Information Science, Federal University of Santa Catarina (Brazil).

Research co-advisor: Audrey Laplante, associate professor, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, Université de Montréal

These research is funded by the *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* (Capes), Brazil.

You are invited to participate in a research project. Before agreeing to participate, please take the time to read this document outlining the conditions for participating in this project. Should you have any questions, please do not hesitate to ask them to the researcher.

A) INFORMATION FOR THE PARTICIPANT

1. Purpose of the research

The purpose of this study is to better understand what occurs during peoples' music experiences and why it happens, so we can find out how people relate with music in their daily lives and what meanings they construct regarding to music. The ultimate objective of the study is to develop a theoretical framework for music description in a way to improve hereafter music information retrieval.

2. Participation in the research

If you take part in this study, you will be asked to participate in a semi-structured interview during which the researcher will ask you questions regarding your musical preferences and situations in which you listen to music. With your consent, the interview will be audio-recorded to ensure accuracy in reporting your statements. The interview will last about 30 minutes and it will take place at time and location convenient for you.

3. Risks and inconveniences

There is no particular risk involved in participating in this study. If you feel uncomfortable at any time, you will still be able to refuse to answer any of the questions and to request the removal of the information collected in the interview from the research, as long as you inform the researcher in time.

4. Advantages and benefits

There will be no direct benefits to you. It is hope, however, that your participation will contribute for a better understanding about the relation between music and peoples' experiences.

5. Confidentiality

Your identity will remain confidential. Identifying information will not be published or presented in public forum. Additionally, to each interviewee a code will be assigned and the researcher will be the only person to know his/her identity. All data will be kept in a secure place. The audio-recordings and the informational and consent forms will be destroyed 7 years after the end of this project. Only research data from which all identifying information has been removed will be kept after this period.

6. Compensation

In appreciation for your participation, you will be rewarded with a gift of \$10.

Withdrawal from the research

Your participation in this study is voluntary and at any time you can request to withdraw from the research saying it verbally or warning the researcher via email or phone. You do not need to justify your decision and it will not have any consequences for you. In the event you withdraw from the study, all associated data collected will be destroyed. However, after the research report publication it will not be possible to destroy the collected data.

B) CONSENT FORM

Participant declaration

- I understand that I can take my time to consider participation before consenting or not to participate in the research.
- I can ask questions for the researcher and require satisfactory answers.
- I understand that by participating in this research, I do not renounce any of my legal rights and do not release researcher from its responsibilities.

- I have read this document and I agree to participate in the research.

Signature of participant: _____ Date: _____

Name of participant: _____

Researcher engagement

I have explained this study to the best of my ability. I have answered the asked questions to the best of my knowledge, and ensured the participant understood. I am engaged to respect the conditions of the present information sheet and consent form.

Signature of researcher: _____ Date : _____

Name of researcher: _____

If you have any questions regarding this study or if you want to withdraw from the research, please contact Camila Monteiro de Barros by e-mail at camila.c.m.b@ufsc.br, or by phone at (514) 999-4886.

Should you have any concerns about your rights or the responsibilities of the researcher regarding your participation in this project, please contact the research Ethics Committee in Arts and Sciences by e-mail at ceras@umontreal.ca, by phone at 514 343-7338. You may also visit their website at <http://recherche.umontreal.ca/participants>.

Any complaint about your participation in this research can be addressed to the Ombudsman of the Université de Montréal by calling the phone number 514 343-2100 or by emailing at ombudsman@umontreal.ca (The Ombudsman accepts collect calls).

A copy of the signed form should be given to the participant.

APÊNDICE D - Certificado de Aprovação do Comitê de Ética da *Université de Montréal*



Comité d'éthique de la recherche en arts et en sciences

Le 28 septembre 2015

Objet: Approbation éthique – « Music Information: Semiotic Analysis and Theoretical Implications in the Field of Knowledge and Information Organization »

Mme Monteiro de Barros,

Le Comité d'éthique de la recherche en arts et en sciences (CERAS) a étudié le projet de recherche susmentionné et a délivré le certificat d'éthique demandé à la suite de la satisfaction des exigences précédemment émises. Vous trouverez ci-joint une copie numérisée de votre certificat; copie également envoyée à votre directrice de recherche et à la technicienne en gestion de dossiers étudiants (TGDE) de votre département.

Notez qu'il y apparaît une mention relative à un suivi annuel et que le certificat comporte une date de fin de validité. En effet, afin de répondre aux exigences éthiques en vigueur au Canada et à l'Université de Montréal, nous devons exercer un suivi annuel auprès des chercheurs et étudiants chercheurs.

De manière à rendre ce processus le plus simple possible et afin d'en tirer pour tous le plus grand profit, nous avons élaboré un court questionnaire qui vous permettra à la fois de satisfaire aux exigences du suivi et de nous faire part de vos commentaires et de vos besoins en matière d'éthique en cours de recherche. Ce questionnaire de suivi devra être rempli annuellement jusqu'à la fin du projet et pourra nous être retourné par courriel. La validité de l'approbation éthique est conditionnelle à ce suivi. À la suite de la réception du dernier rapport de suivi en fin de projet, votre dossier sera clos.

Il est entendu que cela ne modifie en rien l'obligation pour le chercheur, comme indiqué sur le certificat d'éthique, de signaler au CERAS tout incident grave dès qu'il survient ou de lui faire part de tout changement anticipé au protocole de recherche.

Nous vous prions d'agréer, Madame, l'expression de nos sentiments les meilleurs.

Marie-Pierre Bousquet, Vice-présidente
Comité d'éthique de la recherche en arts et en sciences (CERAS)
Université de Montréal

c. c. Mme Audrey Laplante, professeure agrégée, FAS-École de bibliothéconomie et des sciences de l'information

M. Alain Tremblay, TGDE, FAS- École de bibliothéconomie et des sciences de l'information

p. j. Certificat n°CERAS-2015-16-120-D

adresse postale
C.P. 6128, succ. Centre-ville
Montréal QC H3C 3J7

adresse civique
Pavillon Lionel-Groulx
3150, rue Jean-Brillant
Local C-9104
Montréal QC H3T 1N8

Téléphone : 514-343-7338
ceras@umontreal.ca
www.ceras.umontreal.ca

APÊNDICE E - Certificado de Aprovação do Comitê de Ética da *McGill University*



Research Ethics Board Office
James Administration Bldg.
845 Sherbrooke Street West, Rm 429
Montreal, QC H3A 0G4

Tel: (514) 398-6831
Fax: (514) 398-4644
Website: www.mcgill.ca/research/researchers/compliance/human/

Research Ethics Board II **Certificate of Ethical Acceptability of Research Involving Humans**

REB File #: 187-1015 (CERAS-2015-16-120-D)

Project Title: Music information: Semiotic analysis and Theoretical Implications in the Field of Knowledge and Information Organization

Principal Investigator: Camila Monteiro de Barros

Department: École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, Université de Montréal

Status: Ph.D Student

Supervisor:

Ligia Maria Arruda Café, professora, PGCIN, Federal University of Santa Catarina (Brazil) & Audrey Laplante, professeure agrégée, FAS-École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, Université de Montréal

Approval Period: **October 27, 2015 to September 27, 2016 (for McGill University portion of study only)**

The REB-II reviewed and approved this project by delegated review in accordance with the requirements of the McGill University Policy on the Ethical Conduct of Research Involving Human Participants and the Tri-Council Policy Statement: Ethical Conduct For Research Involving Humans.

Deanna Collin
Ethics Review Administrator, REB I & II

-
- * All research involving human participants requires review on at least an annual basis. A Request for Renewal form should be submitted 2-3 weeks before the above expiry date. Research cannot be conducted without a current ethics approval.
 - * When a project has been completed or terminated, a Study Closure form must be submitted.
 - * Unanticipated issues that may increase the risk level to participants or that may have other ethical implications must be promptly reported to the REB. Serious adverse events experienced by a participant in conjunction with the research must be reported to the REB without delay.
 - * Modifications must be reviewed and approved by the REB before they can be implemented.
 - * The REB must be promptly notified of any new information that may affect the welfare or consent of participants.
 - * The REB must be notified of any suspension or cancellation imposed by a funding agency or regulatory body that is related to this project.
 - * The REB must be notified of any findings that may have ethical implications or may affect the decision of the REB.

APÊNDICE F- Transcrição da entrevista do *Case1*

Data da entrevista: 03/11/2015

Duração: 19:13

Data da transcrição: 04/11/2015

Contexto da entrevista: no hall da Biblioteca Central, muitos ruídos.

C: What are your musical preferences?

Case1: You mean the type of music?

C: Yes.

Case1: I don't like rock music it is too noisy and I think I like some peaceful music like.... I don't know how do you... uh.... Like how do you characterize them in English, but I just don't like those noisy music like rock music.

C: Do you like calm music, like classical music?

Case1: Yes, calm music. Classical? No. I usually listen to music like Japanese, Chinese, hip hop, very, like American music I don't like, usually it's so noisy. I like country music.

C: And how often do you listen to music?

Case1: I think every day, like when I do homework.

C: Everyday of the week?

Case1: I think so.

C: Do you sing or play any instrument?

Case1: I played a flute, but not very good because we had class of flute in my home university and I took [01:42?] for one semester.

C: Ok. Was it like formal education? Was it a short course?

Case1: For one semester is kind of formal, but like most of us were beginners, so the class wasn't very difficult, the teacher were basically teaching something really basic.

C: So how would you describe your musical knowledge?

Case1: Almost nothing. [risos]

C: Ok. Now I would like to ask you to think about a specific and intense moment when you were listening to music. Could you choose one moment to bring back to memory?

Case1: Well, let me try.

C: Ok. At this moment what music were you listening to? Or what song?

Case1: You mean, at that memorable moment?

C: Yes.

Case1: Uh.... Ah....

C: Or what genre, type of music...

Case1: Oh well, there is that famous singer in China, so he was kind of, he is kind of rock work, I told you I don't like rock music, but actually he is a rock singer, yeah. And he have got a very famous song, I would call it "I've got nothing" in English, cause it's in Chinese.... And it is a kind of, the song was a kind of political, but not that political like... It is somehow related to the, uh, history in late nineties and early.... late eighties and early nineties in China. So that song was kind of related to that era. And last year, uhm, one of the person that I respected so much in high school, he was kind of forced to live China because of some political comments , yeah, and, so I just... I heard that song at that time, it was rock, a kind of rock. So, in somehow just like matches the time, that time like "I've got nothing" and that person was forced to leave China.

C: And this person [sobreposição]

Case1: yeah, he inspired me a lot. He is a writer and he inspired me a lot.

C: And where were you at this moment?

Case1: Uh, you mean at the time?

C: Yes.

Case1: I was in China.

C: Ok, but were you at home or....?

Case1: At school, yeah, it was last October, actually, so it was one year ago.

C: [sobreposição]

Case1: Yes, at the school.

C: But were you listen this song alone, using headphones, or with someone, at a party?

Case1: Yeah.

C: Sorry?

Case1: I was listening the song alone.

C: Ok. And did you select this song yourself at that time?

Case1: No, that person just, like, he recommended this song and then I listened to that. I had listen to that song before, but when I just heard that song again at that time when he was forced to leave, and it was just like ... uh... the song really matched the time.

C: But did you put this song to play? At that time? Or were you listening to your playlist?

Case1: Oh, I think I forgot... It was one year ago.

C: Ok. No problem. I will ask you a little bit more about your personal experience at that moment. Tell me more about what did you feel at that moment, or what emotions, if you had any physical reaction like crying or clapping hands or singing....

Case1: Not that strong, you mean of that song?

C: Yeah, that moment that you're telling me about.

Case1: Uh... Yeah, it was like last October, a lot of things just happened in China, basically about the politics and I had to study political sciences so, I

think it is kind of personal experience because I just started in that field and things was just happening in that kind of political life, so it was just like...

C: You were living that moment....

Case1: Yeah, and that the person I respect so much uh... I think like the song... actually the song was like in the early nineties that was even before I was born but it somehow just connect to, like, I was twenty years old and the song was before twenty years old. So I think like the song just reflecting, it reflecting the current situation we have right now in China and seems to being getting a lot of worse.

C: So, you didn't have physical reaction, but you felt that emotion. What do you think that made you to feel that emotion? Was the memory of the moment?

Case1: No, that singer, I think he stills in China but that person, I mean, the person I respect, I mean he can still be in China but... uh... he made some political comments on the internet and he just got cleared, all his like social accounts and he was like [censored?], from the internet.

C: But this song remember you this person? Is that why you think you felt that?

Case1: Yeah, I mean....

C: What did the music represent at that moment?

Case1: I just don't quite understand.

C: Ok. What did the music represent at that moment? Why do you think you felt some emotion while listening to that song?

Case1: Like three decades ago, people just like acting and advocating so much for [13:35?], for freedom in China and democracy and... I guess... I think it's basically about, yeah, actually got nothing about freedom or democracy or anything else [13:50?] in that song in purpose [13:52?]. And three decades later things just happen again, like, you feel that there's no freedom, there's no democracy in China and it is just happen again, three decades after. So, it is not that violence it is not that [14:14?] but things are just happening again.

C: Now thinking about your everyday life, could you list to me one by one the situations when you listen to music? For example, going to school, or at the bus....

Case1: Yeah, uh.... Walking I just put a song in outside and doing homework.

C: Walking like exercising or just going to the university?

Case1: Yeah, doing homework and also in the gym I like, I went at the fitness center last night and I was listening to some music.

C: And at home do you listen to music?

Case1: At home?... uh... I think so, but not [15:32?] specifically and usually I listen to music when I was doing the homework at home, but I mean like at home, with your parents, you cannot just play the music out loud, yeah... I think just like doing homework.

C: You told me walking, at the gym, homework. Do you have any criteria to choose the music for each of these situations?

Case1: Uh... When I was doing homework, I would try to not listen to the song that was Chinese, because like I'm here at McGill and all the material is in English but if I listen to the Chinese song and that I can definitely go English to Chinese, [16:39?] English and then I just cannot focus on the thing with me.

C: Yeah, I understand.

Case1: And I don't listen to the English one because the English in the song is so simple and the English in the material is so difficult... I usually listen to Japanese song, I don't know Japanese.

C: So Japanese song don't take your concentration away.

Case1: The song is good, but I have no idea what they are singing about

C: You'll not sing together...

Case1: Yeah [risos].

C: Ok. And walking or at the gym...

Case1: Just on the playlist I only click on a playlist and it comes up whatever.

C: Every kind of music?

Case1: Yeah.

C: But no noisy music.

Case1: Yeah.

C: Ok. I will ask you some demographical information, you don't have to ask if you don't want to. How old are you?

Case1: 20.

C: How do you classify your gender?

Case1: Female.

C: And your scholar degree?

Case1: Bachelor.

C: You're doing your bachelor?

Case1: Yeah, undergraduate.

C. Ok. Are you at what year?

Case1: Third year. I'm on an exchange here, just for one year.

C: Are you currently working?

Case1: I had some part time job at China But not really working, because the job was so simple and I hated it.

C: Just to know....

Case1: No, not really.

C: Ok. And your ethnical origin?

Case1: Well, I am Chinese and my parents are Chinese. And we speak Cantonese it's my mother tongue.

C: Where did you grow up?

Case1: In the southeast of China.

[sem transcrição]

C: Is there anything you would like to say, I didn't ask you?

Case1: Well, when you asked me about personal experiences about music, it was just so difficult to recall.... I think it is a kind of a tough question. You just listen to music everyday and not really specifically to something, but that story just happened one year ago and but this like happened three years ago at my political [21:41?].

APÊNDICE G - Transcrição da entrevista do *Case2*

Data da entrevista: 04/11/2015

Duração: 19:57

Data da transcrição: 11/11/2015

Contexto da entrevista: no gramado em frente à Biblioteca central da McGill University, várias pessoas no local, mas pouco barulho.

C: Tell me about your musical preferences.

Case2: Ok. I would be very [00:15?] I have no preferences, I like anything that goosebumps, so, anything that makes me feel good. I like particularly old music specially the sound that plays on vinyl records. Uh... I like older ones, I don't like, you know, modern [ones?], you know.

C: Any kind of music, any genre?

Case2: Genre? I... I like opera, and I also like... I would say kind of bebop, kind of like the jazz or dark jazz, that kind of stuff. Yeah.

C: Ok. And how often do you listen to music?

Case2: Every day. Every morning, every night. I shower, I have to put music on, I wake up the first thing I do is turn up the volume and put it on.

C: Can you tell me, one by one, these situations in which you listen to music?

Case2: I think for me the reason why I listen to music in the morning is because I want to start my day on right. So, the kind of music I put on would give me a kind of mood for the day. If I put, like, very, you know, upbeat music for the day, like, for the morning, then I will have, like, very upbeat day and I will always be happy, and I will a kind of... yeah. So, it depends on, like, for example, raining day I will have a specific playlist for raining day weather.

C: Like to reinforce your mood or to change it, maybe?

Case2: Yeah, I, to change my mood, kind of just move things out, you know. Move out the emotion 'cause sometimes, like, you wake up and it's not

necessarily your best morning, yeah. So, you know, music can like kind of change that and ok, that is gonna be not that bad, is not as like....

C: [sobreposição]

Case2: Yeah, for sure.

C: You told me about the morning. What other situation do you listen to music?

Case2: Uh... morning is very important for me. Walking, when I'm walking I always listen to music.

C: Walking like exercising?

Case2: Walking, actually, exercising or coming to any places. Uh... and... sometimes I go walk just to clear my head and that kind of stuff and I always have music on.

C: What do you like to listen while walking?

Case2: Oh... I think...

C: If you have any criteria...

Case2: I don't think so. I think it is just whatever I [02:59?] shuffle, and then it just goes [02:53?] and quick start like that.

C: Is there any other situation that you can remember?

Case2: Ahm [...] I think [...] with people. Sometimes I like eating with music, so then if I want to have a dinner with a group of people, yeah, it is important to have conversation, but I think it is important to have something in the back. [03:21?]. I don't know why, I think it is because, it is kind of like filling the gap, you know. So you know that sometimes there is pauses on your talk, sometimes there are moments of silence and you actually like that silence, but you kind of let the music [03:34?] in, when you're doing that. Yeah.

C: And do you have any preferences at that time?

Case2: Is usually like, [03:45?] music, so it is not like, you know, heavy drums that kind of stuff,

C: Relaxing?

Case2: Is really like relaxing, and you know, really, yeah.

C: To really stay at the background.

Case2: Yeah, to not overpower and just, you're in the background for sure.

C: So, you told me that you played piano...

Case2: I used to.

C: Do you play any other instrument, or do you sing?

Case2: Yeah, I sang in the choir for approximately seven years, when I was in high school. But that was [04:17?].... And then I used to play the piano. I played a little bit of guitar, little bit of cello... yeah.

C: So, how would you describe your level of musical knowledge?

Case2: Musical knowledge, I can read and write, like, musical notes perfectly, but when you want me to read it and then play it, I can't. Because I haven't play for a very long time.

C: So, nothing like... professional....

Case2: No, no, no.

C: And nowadays do you listen to music for recreational purposes?

Case2: Yeah, yeah.

C: Now I would like to ask to think about an intense moment that you lived while you were listening to music. The important thing is to think about a specific and strong moment – whether it is a good or a bad one. Can you do that?

Case2: Yeah.

C: At that moment what music were you listening to?

Case2: Uh... I can write the name of the singer if you want to.

C: Yeas, please.

Case2: Ok; [escreveu "Jimmy Fontana - Il Mondo"]. It is a great song, it is in Italian.

C: Oh, you remember it exactly.

Case2: Yeah, is very [06:03?] the song I played, so... For me is like that song is [06:08?] because I was... the sun and everything and just, ah, such a great moment! So I was really... I don't know how to describe it but it was really nice.

C: Ok, and at that time where were you?

Case2: I was right here [no gramado, em frente à biblioteca McGill].

C: Oh, you was right here...

Case2: Yeah, it was right here because, uh..., I was... I was thinking about... uh... thinking about my future, what am I gonna do for the next summer, what am I gonna do for the next five years, what I want to do in a large sense. I think, you know, you kind of realize that, you know, a lot of things you learned at school it is not... it doesn't necessarily [...] it is not really what you want and when you really realize that, it is like, ok, and what do I really want? You know, so gonna... It is like, oh, a lot of [07:01?].

C: yeah, I know what you're talking about.

Case2: yeah, [risos] you can feel it?

C: So, you were alone?

Case2: Uhum [significa "sim"].

C: You were using your headphones...

Case2: Yeah.

C: And did you chose this music?

Case2: No it was, it was the playlist, so, sometimes I... uh... I don't think conscientiously, but then when I look the music, I don't know why, [07:32?], and then the song comes out, like: uh, this song!

C: [sobreposição]

C: Can you talk more about your personal experience, for example, what did you feel, what emotions if the music brought any, or did you have any physical reaction like crying, clapping hands, singing...? The will to do so, maybe...

Case2: Mainly it is that... goosebump ... For that it is like you can feel, like, a little shiver, and then you go like: oh, wow! I think there wasn't like intense physical triggers or anything, but, it is more psychological, I think.

C: Emotional?

Case2: Yeah, emotional, yeah. So I think it was a kind of the... how would you say it? Hum... frank, it was very frank at that moment, very frank about everything, you know?

C: Why do you think that this music led you to feel it?

Case2: I don't know, that's the thing...

C: What did the music represent for you in that moment?

Case2: I think it was because, like, the song starts really, really slowly. And then it really beat up the very top, and then he becomes like: oh, *il mondo*! And then he talks about that and I... I remember such in the lyrics, you know, it was something about "how the world, the whole world is spinning and it keeps on spinning, I open my eyes but you are not here", and so, I thought that I was thinking: oh, my gosh! Such a good line, and such a good climax. So then it is like, I think that is kind of emotion that, because that's escalating, and it keeps on escalating, it doesn't go down it keeps on escalating. So, that, I think that excitement... yeah, it keeps and there's more, there's more, and there's more, you know.

C: Ok, This is about the song itself, but did you pay attention to the lyrics too, you said?

Case2: A little bit, yeah.

C: And do you think that this contributed to that experience?

Case2: Uh... I think so, a little bit. Because I think "*Il Mondo*" just means uh... "the world", I'm not sure, so, but then you just realize how small it is. And then emotionally, is... that the word, each word triggers something and then all together becomes like a... emotion trend of thought, kind of thing, so that... Lyrics and song, and then all together, and then the sun, the place you are, and then everything, yeah. I think all the little elements. My conscience about the future and all the little elements [are?] up together, and then they create such, like, the feeling like: oh, suddenly I realized something, you know. [risos].

C: Ok. Now I will ask you some demographic information and you don't have to answer if you don't want to. How old are you?

Case2: I'm 21.

C: Your gender, how would you define it?

Case2: Female.

C: Your scholar degree?

Case2: I am working on my undergraduate, so on my "bach".

C: In what year are you?

Case2: I'm in my fourth year, last year, yeah.

C: So, are you finishing it?

Case2: Yeah, so that's why I was thinking about the future [risos]. It is really close.

C: Are you currently working?

CASE2: No, not at the moment.

C: And what is your ethnical origin?

Case2: Well, that's complicated...uh... I'm Chinese and Japanese, but I am also a little Deutsch at my mom side. But I was born in US, I was born in LA, I grew up half way in Taiwan, and then I grew up half way in Canada. So, will ask me uh... what am I? I'm gonna say that I'm Chinese, but there's a lot of [12:10?] because it is different if you want to define it culturally, it is different yeah.

C: So, would you say that you grew up in...

Case2: Taiwan and Canada.

C: Is there anything you want to say, that I didn't ask you and you think is important?

Case2: Uh... What is the angle of this research? What do you want to find out at the end of the research?

C: I want to know what meaning music has to people.

APÊNDICE H - Transcrição da entrevista do *Case3*

Data da entrevista: 04/11/2015

Duração: 17:43

Data da transcrição: 05/11/2015

Contexto da entrevista: área exterior, campus da McGill University

C: Please, tell me about your musical preferences.

Case3: Musical preferences.... What I like to listen to?

C: Yes.

Case3: I listen to almost everything I think. I can enjoy most types of music except for like ... metal and very [...] I don't know how to explain like angry music, I don't like that. But, sometimes, I can enjoy like classical music, sometimes country, jazz [...] uh but [...] I honestly I listen most to rock, I think, and some pop as well.

C: Not so aggressive rock.

Case3: No, no. Hard rock I can listen to, yeah, but not metal. That's the limit.

C: How often do you listen to music?

Case3: It depends very much, depends on the mood, I mean [...] And what I listen to depends on the mood as well. [...] Maybe, uhm, yeah, every day I listen to music, and how much is very hard to say.

C: So, everyday?

Case3: Yeah, I would say every day.

C: And in what situations do you listen to music? Could you try to say one by one?

Case3: Yeah, sometimes when I'm studying, like sometimes just relaxing [...] uh [...] And like not doing anything or when I'm doing things at home, at the apartment, like [...] I don't know.... Cooking food, cleaning [rather?]. It's nice

to have something in the background. Also sometimes on the bus, sometimes it's quite rare but, sometimes when I take a walk.

C: Walk like exercising or just going somewhere?

Case3: Uh, just for, just to being outside sometimes, yeah, I used to walk to the university also.

C: Could you try to think if you have any criteria to choose the music that you listen in each situation?

Case3: For studying I would like calm music and maybe something without lyrics, it's easier to concentrate, it's not very [...] And of course, if I'm training, if I listen to music, it would be something faster. And in the evening like [...] sometimes I have a party or something with other people, yeah, more party music [...] I don't know, house, sometimes pop.

C: Something to dance?

Case3: Yeah, something to dance, exactly.

C: Ok. And when you're relaxing what do you listen to?

Case3: Uh [...] yeah, of course, calmer music, which means like low, low tempo [...] That it can be [...] I don't know how to call that, the kind of music [...] uh [...] Ok, a band called “The Whitest Boy Alive” and it's very, like, very calm and, but still like a bit funky. I don't know if it's called rock [...] no, I don't think it's called rock.

C: Yeah, but I can understand what you're talking about. It's not classical music, it's not rock....

[sobreposição]

Case3: It's a little bit piano and a bit guitar, and like lyrics, and some more.

C: Yeah, I can imagine that.

Case3: Yeap.

C: But, you told me about the mood, like depending on your mood. So, for example, if you're happy or sad, will you change what you listen to?

Case3: Yeah, so if I want to get like cheered up, like [...] yeah, I don't know if there is any kind of music, like when I want to get cheer up I use to listen to some funk or pop maybe. And when I [...]

C: To reinforce your mood?

Case3: Yeah and maybe when I'm just at home, cooking and cleaning and it's more, maybe it's more rock, then. I also, I also play the guitar myself, so, I think that is why I listen to rock. I can try it myself.

C: Ok, so you play guitar, and any other instrument or do you sing?

Case3: Uh [...] right now I don't practice a lot of guitar or singing at all, but [...] I studied guitar for some time, a lot of classical guitar actually, and [songbook?] and a bigger group, in a big band, and both electrical and acoustic. I also sang, I also used to sing in a choir back home in Sweden.

C: So, you have formal music education.

Case3: Education is like [...] say one or two hours a week I played the guitar for a teacher and [...] mostly classical then. And I began when I was small.

C: How would you describe your level of musical knowledge?

Case3: I would say like it's, yeah, it's about average. I know how to play, it's called "notes" in English as well, like, yeah, reading music and I can tell if it's a ... it's called major, minor in English, that's right? I like taking shorts and I know some theory, like, how to create the chord like...

C: Like third, fifth...

Case3: Yeah, exactly. Minor, major, seventh, so on.

C: It is a lot of knowledge.

Case3: Yeah, I like it. It's hard to [...] because I learned all in Swedish, so I don't know everything [07:26?].

C: Now I would like you to think about a specific and intense moment that you lived while listening to music. One specific moment that you can remember.

Case3: Yeah, right now something is popping up. And this was a long time ago, when I was eleven, I think. And it was, like, the first school disco I went to.

C: Was it a school party?

Case3: Yeah, a school party.

C: Ok. So, you weren't alone.

Case3: Yes, with a lot of, yeah, classmates.

C: Can you remember what music were you listening to?

Case3: Yes, I remember the specific song, actually [...] and [...] oh how is it called? I know that the artist is called "E-type". He is a Swedish singer [...] and [...] I think the song is called "This is the way", yeah. It's like a [...] yeah, electric music maybe, yeah, a party song.

C: And it was a band playing at the party or a DJ?

Case3: No, that was a DJ. The location was like in a gymnastic room, like a big one, and it was dark with these lights and dancing.

C: At that moment, tell me about your personal experience. How could you describe your personal experience?

Case3: [...]

C: I mean, what did you feel? Or did you have any physical reaction like singing or crying, or the will to do so?

Case3: I... what I remember is that I was very happy, just dancing around we were like some... I felt like part of the group and, like, I was with my friends and there was so, like, girls there that was all very pretty. We were dancing like in a ring, just dancing for ourselves.

C: So you were dancing and feeling very happy. Do you think it was about the music?

Case3: Uh... I think it was mostly like the... people, or maybe it was a bit of everything. Just a... it was my first disco and the music was good, I really liked the song, and... yes, so a mix of everything that makes me feel very happy.

C: And at that time, while you were listening to this song, did you try to make any effort to try to understand how the song was organized? For example, instruments. Or maybe the lyrics or singer's name [...]

Case3: No, at the moment, no. At the moment I was just like enjoying the moment, and listening to the nice music, and dancing around.

C: Why do you think that this song brought this emotion and no another one? What did the music represent for you at that moment?

Case3: I don't know, I think it became a connection when I heard the music and I felt, like, happy, and with the people. So when I listen to that song now, I recall back to this moment, so that's like a connection.[...] Sorry what was your question again [risos] ?

C: So you think that during the party that moment was stronger?

Case3: Yeah, I think 'cause this moment [...] maybe I couldn't [...] yeah, of course there were many songs. Probably connect just this song with the party because [...] I don't know it's a good song, maybe the best one at the party.

C: Ok. Now I will ask you some demographical information and you don't have to answer if you don't want to. How old are you?

Case3: I'm 22.

C: Your gender?

Case3: Male, guy.

C: Your scholar degree?

Case3: I'm on exchange from Sweden, so my degree is [...] yeah, you could say I'm in the bachelor.

C: Are you in what year?

Case3: Fourth. In Sweden it's five years, I'm studying Engineering, and we do five years in the role and then we get, like, equal masters, actually. So here I am, studying here I'm undergraduate so, I'm sort of my masters here. So I'm in between.

C: Are you currently working?

Case3: No, not working.

C: And your ethnical origin?

Case3: Well, I grew up as a Christian, because my mother is working in church, so she is very Christian. And now I [...] I would not identify myself as Christian, but I do believe in something more after life.

C: But did you grow up in Sweden?

Case3: Yes, I've been living in Sweden for [...] mostly all my life. Lately I've been traveling.

C: And your parents?

Case3: They are both Swedish.

C: [Name] is there any information or comment you would like to say, that I didn't ask you?

Case3: I don't know, maybe [...] Music is being part of my life for a long time. So, my mom was working in church, she was actually playing the organ, yeah, the piano thing in the churches, and she introduced me to singing when I was, like, really small, and [...] So, I think it's a, yeah, it began very earlier. I think it's because of my mom that I have a [...] that I like music, I mean. Playing, and practicing, and listening to it. And also my relatives at home, my family, they are quite, like, musical, many of them, actually.

C: So music was always around in some way.

Case3: Yes, sort of. My sisters they are not practicing any instrument anymore, but one of my sisters played violin, and the other one played the flute. So now they are, like, singing, now and then in some performances at y mothers, for the Christmas or something like that.

C: Now I just remembered something. Do you have a band?

Case3: I did play in a band, uh back on Sweden when I studied there, but just for fun.

C: And now or when you go back to Sweden?

Case3: No, now, no. It depends on my friends. If I find another group, I would really like to play in a band again, just [...]

C: So, it is not something professional.

Case3: Nothing professional, more like just for fun. I did some time ago when I played the guitar a lot I actually played in the churches sometimes with my mom. And that was, yeah, I guess professional. I earned some money.

C: Ok.

APÊNDICE I - Transcrição da entrevista do *Case6*

Data da entrevista: 18/11/2015

Duração: 18:15

Data da transcrição: 26/11/2015

C: Tell me about your musical preferences.

Case6: I like indie rock music, and some pop music also. Music that makes me feel good, yeah. Indie rock, rock and like Beatles, Ray Charles. But I don't... yeah, I sometimes listen to some Arabic music like [00:49?] when I'm studying.

C: How often do you listen to music?

Case6: Uh... Everyday.

C: Do you sing or play any instrument?

Case6: No, I don't.

C: How would you describe your musical knowledge?

Case6: Uh... zero. I just listen to music but I don't know anything about that.

C: Ok. Could you try to tell me one by one in what situations do you listen to music?

Case6: Yeah, while studying, the most of my time I spend studying. Uh... sometimes when I'm waking up on a Sunday, like, I get some music to wake up uh... in a good way.

C: Any other situation?

Case6: No, basically that's it. But I'm doing homework six hours a day, so... [risos]

C: Do you have any criteria to select the music for these situations? For example, to do the homework.

Case6: Yeah, more calm music because I... I don't think I can concentrate... but calm music. Yeah, with lyrics.

C: With lyrics?

Case6: Yes, with lyrics that I know already, so I don't concentrate on lyrics, I just concentrate on my homework.

C: Oh, yes? So, if it is a new song...

Case6: I won't listen [risos]. I just put YouTube and it automatically, like, choose the music from my historic.

C: And at Sunday morning? Do you have any criteria?

Case6: No, no. It is just whatever music is... I just... I have no knowledge in music or a specific taste, I just aleatory listen to, I just... I like something playing while I'm doing homework.

C: Ok. Now, I would like to ask you to think about an intense moment that you lived while you were listening to music. The important thing is to think about a specific and intense moment. Can you do that?

Case6: I don't... I don't have this kind of moment in my life.

C: Ok, but you told me that you listen to music, so can you remember one of these moments?

Case6: Ok [risos]. Ok, yeah. Uh... Sunday morning.

C: Do you remember what were you listening?

Case6: Yes, once, I remember once I woke up in the winter, and you know the winter in Montreal is long, I just put... I put Nina Simone, I put "Here comes the sun", ok, that was the song. It was like a moment of depression, so "the sun is coming" is like....

C: Were you alone at that moment?

Case6: Yeah, at home, in a Sunday morning, with an exam at the next day.

C: Did you select this song yourself?

Case6: Yes.

C: And why?

Case6: Because, like, to get... to imagine that the sun is coming.

C: So you paid attention to the lyrics.

Case6: Yes, the lyrics and the sound also, it is nice.

C: Can you tell me about your personal experience at that time? What did you feel,

Case6: I just felt animated, like, to be back the sun.

C: Did you have any physical reaction like crying, singing...?

Case6: No, sometimes singing, maybe, the song... is not like dancing or crying or... When I listen to the her music, I think I'm glad, because everything will be fine. [risos].

C: At that time, did you try to make any effort to understand how the music was organized? For example, the instruments, voices...

Case6: No... I don't have musical... uh... I don't... I cannot understand.

C: But did you try?

Case6: No.

C: Why did you think that this song evoked this mental state in you?

Case6: Because it is like... it is a calm music and... The singer itself is a... she's like a symbol of liberty because when she was younger she wanted to study, like, classical piano player at the bachelor, but she was impeded to get in the school because she was black and that was a great sin. But then she became one of the most famous woman [07:52?]. So I think she has something... Yeah, she brings something to her music, she brings her soul to the music. And I like other things from the same singer... I like uh... I don't know. [risos]. "Feeling good" or "Ain't got no".

C: Do you think that contributed to that moment?

Case6: Yes, there's something more than just lyrics in the music.

C: Did the music bring some memory about another moment, a past experience, a person?

Case6: No, no. I don't... I think I still young to have some memories, so, no... I don't remember anything.

C: now I will ask you some demographical questions that you don't have to answer if you don't want to. How old are you?

Case6: 19.

C: Your gender.

Case6: Male.

C: What is your scholar degree?

Case6: Well I'm studying here. Bachelor, second year.

C: Are you currently working?

Case6: No.

C: What is you ethnical origin?

Case6: Lebanon.

C: Where did you grow up?

Case6 Lebanon.

C: Is there anything else you would like to say, something I didn't ask you and you think it is important?

Case6: No... well, I tried to play flute when I was little, but I couldn't because I wasn't good... I just think I don't... I would like someday to try to learn some instrument, because music is a good [10:43?], but for now, no, I don't play any instrument.